

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE PREHISTORIA**



TESIS DOCTORAL

**La creación de los museos de ambiente en España:
la Casa y el Museo del Greco de Toledo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana Carmen Lavín Berdonces

DIRECTORA

Francisca Hernández Hernández

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

Departamento de Prehistoria



TESIS DOCTORAL

**La creación de los museos de ambiente en España: la Casa
y el Museo del Greco de Toledo**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR**

Ana Carmen Lavín Berdonces

Directora

Francisca Hernández Hernández

Madrid, 2015

Indice

LA CREACIÓN DE MUSEOS DE AMBIENTE EN ESPAÑA: LA CASA Y EL MUSEO DEL GRECO DE TOLEDO

INDICE.....	3
RESUMEN ESPAÑOL-INGLÉS.....	5
PREFACIO DE LA AUTORA	7
INTRODUCCIÓN.....	11
El Museo del Greco de Toledo en la construcción de España: razones para una investigación	
Objetivos	
Metodología y fuentes	
Estado de la cuestión	
1900: MUSEOS EN EL CAMBIO DE SIGLO.....	20
Museos entre dos siglos	
La museología analógica de los <i>period rooms</i>	
Los historicismos y la creación de museos de ambiente: glorias nacionales y autorretratos de artistas	
A la salvación nacional por el arte, la estética y los museos	
Generación del 98 versus Generación de 1914	
La Institución Libre de Enseñanza y la creación y musealización de espacios	
Museos que definen el <i>Alma</i> de España	
El Greco 1900: el redescubrimiento del pintor y su conversión en mito nacional	
MITÓMANOS Y MECENAS: VEGA INCLÁN Y COSSÍO.....	40
El Marqués de la Vega Inclán en el año del IV Centenario de la muerte del Greco.	
Una revisión crítica del personaje	
Toledo, El Greco y Vega Inclán a través de la obra de Félix Urabayen	
Vega Inclán y el comercio de obras de arte	
La venta de obras del Greco	
Manuel Bartolomé Cossío y el Greco	
LA CREACIÓN DE LA CASA Y DEL MUSEO DEL GRECO	68
La Casa del Greco: génesis y significado	
La influencia de la ILE y de las museografías anglosajonas y germanas en el proyecto de la Casa y Museo del Greco	
El Museo del Greco: un museo de arte español	
La auténtica Casa del Greco	
Los jardines del recinto: un cigarral para soñar el paisaje	

Índice

EL SOLAR ARQUEOLÓGICO DEL MUSEO DEL GRECO.....	102
La arqueología en la museografía vegaíncianiana	
La judería y la manzana del Hamanzeit en el contexto de la ciudad	
Las zonas arqueológicas del recinto: descripción y problemática	
Anexos	
 LA COLECCIÓN: LAS OBRAS AL SERVICIO DE UNA IDEA.....	 138
Los Grecos: historia de una colección excepcional	
El resto de la colección: compras, ventas, robos, expolios, depósitos, rastros y legados testamentarios	
Los valores ambientales como esencia del proyecto y leit motiv de la colección: el ejemplo de la cocina	
 TOLEDO ALREDEDOR DEL GRECO Y EL MUSEO COMO GESTOR DE LA MEMORIA HISTÓRICA...	 190
Toledo, turismo, mito y nación	
Las Fundaciones Vega Inclán y el complejo de la Casa-Museo (1942-1990)	
El Museo del Greco 1990-2014, una institución en crisis	
El proyecto arquitectónico de Ignacio Gárate (1989-2002)	
La última remodelación: un proyecto fallido (2003-2011)	
La crisis de las casas museo. El caso de la Casa Museo del Greco	
 LA INFLUENCIA DEL PROYECTO GRECO.....	 214
La influencia en la museografía nacional: la memoria de los huesos, el mármol y la cera.	
La eclosión de casas museo como monumentos de la memoria	
Homenajeando al Greco: del Marqués de la Vega Inclán al Marqués de Maraño (1914-2014)	
Tres ejemplos de próceres nacionales y una ensoñación quijotesca: las casas de Cervantes, Goya, Lope de Vega y Dulcinea del Toboso	
La influencia internacional de la Casa y del Museo del Greco de Toledo	
<i>Spanish craze</i> y el Spanish Style: La influencia del proyecto Greco en Norteamérica	
Un bloque de apartamentos, dos casas y un transatlántico: cuatro ejemplos de copias de la Casa del Greco	
La influencia del proyecto Greco en Latinoamérica: construyendo las casas museo de los libertadores y el mito colombino.	
Otros pintores, otros mitos, otras casas: Rubens, Rembrandt y Miguel Ángel.	
La casa del Greco en Creta: nadie es profeta en su casa	
 CONCLUSIONES.....	 255
 BIBLIOGRAFÍA.....	 262



La Casa y el Museo del Greco fue el primer museo de ambiente que se creó en España en 1910, introduciendo una nueva museología habitual en los países anglosajones pero completamente desconocida en el nuestro. El proyecto nace de la mano de Benigno Vega Inclán, marchante, mecenas y hombre de confianza del Rey Alfonso XIII, del arquitecto historicista Eladio Laredo y de la aportación del intelectual de la Institución Libre de Enseñanza, Manuel Bartolomé Cossío, cuyo catálogo razonado sobre el pintor fue la base científica para el montaje del museo. Pero el proyecto trasciende los aspectos meramente artísticos o museológicos y se enmarca en las actuaciones que se realizaron tras el desastre del 98 para reconstruir y fijar la idea de nación española a través de proyectos culturales y difundirla mediante el turismo. En el Museo del Greco se habla y se piensa sobre España a través del pintor y de sus obras. La importancia que tuvo tanto en la ciudad de Toledo como a nivel nacional e internacional ha marcado una serie de actuaciones y el nacimiento de nuevas casas-museo que tendrán como prototipo la del Greco.

Objetivos

El objetivo de la tesis es reconstruir la historia de una institución tan singular desde sus orígenes hasta el 2014, coincidiendo con la celebración del IV Centenario de la muerte del Greco. La hipótesis principal es demostrar que el proyecto de la Casa y el Museo del Greco fue el primer museo de ambiente creado en España para defender un proyecto político nacional y que su relevancia marcó una línea de actuaciones museográficas nacionales e internacionales de la primera mitad de siglo XX. Como objetivo secundario planteamos demostrar la importancia del proyecto en la ciudad de Toledo y sus implicaciones como motor de desarrollo.

Metodología y fuentes

Seguimos el tradicional método hipotético-deductivo. Se partirá de la hipótesis principal de trabajo y se contrastará con los datos obtenidos de fuentes documentales y empíricas, para verificar o refutar la hipótesis y extraer una conclusión. Las fuentes principales consultadas para la realización del trabajo son archivísticas y bibliográficas, con excepción del capítulo dedicado al solar histórico del museo, donde además se han añadido fuentes arqueológicas. A ello debemos añadir el estudio directo de la colección del museo, incluyendo sus estudios analíticos y radiográficos y la observación directa a través del viaje.

Conclusiones

Con la reconstrucción de la historia del museo se demuestra que desde principios del siglo XX éste se va a constituir en el elemento vertebrador de la ciudad de Toledo y en el exponente cultural de la idea de *la nación española* que a través de la Comisaría Regia de Turismo se difundía desde las instituciones del estado. Toledo encuentra su nueva, y casi única fuente de riqueza, en el turismo que nace en torno al Greco impulsado por el Marqués de la Vega Inclán. El comienzo del turismo en Toledo es el inicio del turismo en España y el Greco es la base sobre la que se asentará todo el entramado. En este proceso fueron fundamentales las figuras del Marqués de la Vega Inclán y Cossío. El triángulo entre el Greco y ambos personajes fue el ejemplo más conseguido de la estrecha relación entre patrimonio intelectual y su plasmación museística. Porque el libro de Cossío se hizo imagen a través del edificio y de sus colecciones. La influencia de los principios de la Institución Libre de Enseñanza y de las últimas tendencias museológicas europeas –los *period rooms*– crearon un nuevo producto desconocido en España: la casa-museo de ambiente. El primer negocio cultural de este país.



ENGLISH SUMMARY

The House and the Museum of El Greco was the first museum of environment which was opened in Spain in 1910. It ment an introduction to the new museology in Spain, widely spread in the anglo-saxon countries but completely unknown in ours. The project was born thanks to Benigno Vega Inclán, who was a dealer, owner and the helping hand both of the King Alfonso XIII and the historicist architect Eladio Laredo. Vega-Inclán was also an important collaborator of Manuel Bartolomé Cossío, an intellectual member of the Institución Libre de Enseñanza, whose reasoned catalogue about the painter was the scientific base for the museum's assembly. But project not only deals with the artistic or museological aspects but it is focused on the actions which had been occured after the disaster of 1898. These actions had the main purpose of reconstructing and fixing the idea of Spanish nation through cultural projects and tourism. In the Museum of El Greco it is often thought of Spain according to the painter and his own works. El Greco acquired great importance in the city of Toledo, so it has pointed out a series of actions and the birth of new houses-museums that will take El Greco's House as prototype.

Aims: The aim of this thesis is to reconstruct the history of such a singular institution from its origins until 2014, coinciding with the celebration of the IV Centenary of El Greco's death. The principal hypothesis tries to demonstrate that the project of the House and the Museum of El Greco was the first museum of environment created in Spain in order to defend a national political project and, for that reason, the museum marked a breakthrough in the national and international museological actions during the first half of 20th century. Secondly, we have to consider the importance of this project in the city of Toledo and its contribution to the local economic development.

Methodology and sources: We follow the traditional hypothetical - deductive method. We begin with the principal hypothesis of the work and it will be compared with the data processed in documentary and empirical sources, in order to check out or even to refute the hypothesis and aiming high to extract a conclusion. The principal sources consulted for the accomplishment are mainly archival and bibliographical, with the exception of a chapter dedicated to the museum's historical site, where archaeological sources have been taken into consideration. We must also add the direct study of the museum's collection, including its analytical and radiographic studies and the direct observation across the trip.

Conclusions: Through the reconstruction of the history of the museum it is demonstrated that from the beginning of the 20th century the museum is going to be founded like an important item linked with the city of Toledo. Besides, it was the cultural exponent of the idea of the Spanish nation widely spreading across the Royal Office of Tourism to the institutions. Toledo finds a new and almost unique source of wealth in the earliest tourism around El Greco, which was stimulated by the Marquis of Vega-Inclán. The earliest times of the tourism in Toledo coincided with the beginning of the tourism in Spain and El Greco is the principal point that will settle the whole study. In this process there will be fundamental the figures of Vega Inclán and Cossío. The triangle between El Greco and both prominent figures is the best example to illustrate the close relationship between intellectual heritage and its museological form, because Cossío's book took place through the building and the collections. The influence of the origins of the ILE and the european museological trends - the period rooms - created a new product unknown at least in Spain: the house-museum of environment. That is to say, the first cultural business of this country.

Prefacio

DONDE HABITA EL OLVIDO. PREFACIO DE LA AUTORA

Este trabajo comenzó la mañana del uno de julio del año 2003, aunque yo no lo supe hasta mucho tiempo después. Ese caluroso día me dirigía hacia Toledo acompañada por la entonces subdirectora de museos, Dña. Marina Chinchilla, para tomar posesión de mi puesto como directora del Museo del Greco. Completamente inconsciente de lo que significaba el nuevo cargo, sus enormes dificultades, lo envenenado del puesto, y la ardua labor que me esperaba, charlaba distraída con Marina y pensaba en la presentación ante el personal del centro y en cómo enfocar el nuevo proyecto, ajena al hecho de que lo primero que tendría que afrontar sería el desagradable incidente de que la antigua y cesada directora –a la que yo iba a sustituir– seguía en el despacho aferrada al sillón que se suponía que yo iba a ocupar ese día. Y así fue mi llegada al centro, hostil, difícil, envenenada y llena de trampas y demandas judiciales, para hacer una vez más realidad las proféticas palabras del creador del museo al que había llamado “*su eterna cabronada de Toledo*”. En los años siguientes no puedo decir que la cosa mejorara sustancialmente, pero tras meses leyendo, paseando, viendo los fondos y el edificio e investigando en el archivo, me di cuenta de que aquel museo pequeño, caduco, abandonado y marchito era especial. La decadencia que hacía mella en él desde los años ochenta, no había conseguido borrar la memoria de que en un momento de su historia fue un proyecto moderno y vanguardista, que llegó a competir con la primera pinacoteca española, el Prado, por presentar en sus salas la pintura nacional. Entre sus paredes todavía se oían los susurros de Sorolla, de Huntington, de Cossío, de Ortega y Gasset. En su cocina todavía resonaba la risa socarrona de Alfonso XIII y la voz meliflua del Marqués de la Vega Inclán. Y en sus paredes se intuían, mal iluminados, los colores de los cuadros del Greco que traían a la granítica ciudad del Tajo el mar de Creta, la luz de Venecia y los mitos de Roma.

Con la inteligente y despreocupada compañía del único conservador de museos que tuvo la imprudencia de sumarse al proyecto – Luis Caballero García- y la ayuda de unos pocos amigos, entusiastas contratados, becarios, un gato, sin apenas medios, reciclando ordenadores viejos del almacén del ministerio que trasladé en mi coche para poder empezar a trabajar, muy poco tiempo y muchos problemas, logré hacerme una idea bastante aproximada de lo que aquel museo había sido y de lo que podría llegar a ser. Y una noche, discutiendo con Luis “el optimista” en un bar –siempre animados por Santiago Palomero, en ese momento subdirector del vecino Museo Sefardí y dispuesto a unirse a cualquier intercambio museológico o festivo- sobre el proyecto de exposición permanente con el que queríamos dotar al centro, lo decidí: haría un museo y haría una tesis doctoral sobre ello. La fuerza de la juventud, lo interesante del proyecto, la oportunidad única de remodelar un museo nacional, la ilusión del funcionario novato – todavía no aplastado por la implacable maquinaria de la administración- y el ambiente efervescente ayudaron bastante a tomar la decisión y aún hoy, once años más tarde, me pregunto por qué no me fui a mi casa antes de esa última copa y de esa decisión.

Nunca pensé en trabajar sobre el Greco, jamás me planteé una tesis doctoral sobre museos y ni remotamente imaginé que acabaría viviendo en Toledo. Y ya son más de once años. Supongo que el Greco hacia 1588 pensó algo parecido: *¿cómo demonios he acabado aquí?* Y a pesar de todo, inexplicablemente, aquí estamos, el Greco, el museo, la ciudad y una servidora. Herrumbosos, pero todavía en pie. Ha pasado más de una década desde que comencé con este trabajo y muchas vicisitudes: un proyecto, una obra, un juicio, un cese, una gerencia, siete exposiciones, tres catálogos, varios congresos, decenas de publicaciones, el estudio y catalogación de toda la colección, la informatización del museo, un año en Roma, un puñado de

Prefacio

amigos, colegas, enemigos, indiferentes, prensa, comisiones, másteres... Y cinco ministros, tres o cuatro secretarios de estado, siete directores generales, cuatro subdirectores de museos, cinco consejeros de cultura, delegados del gobierno, alcaldes, presidentes de fundaciones, presidentes de bancos, caciques locales, autonómicos y estatales, y un largo etc. de políticos y factótums a los que poco o muy poco ha interesado el museo, el Greco y lo que representaba para la ciudad, el turismo y la cultura nacional. A pesar de ello, el museo y yo les hemos sobrevivido a todos lo bastante como para redactar este trabajo y devolver a la vida –al menos durante la lectura de estas páginas- a toda una galería de personajes que dieron voz a la España que trataba de emerger hacia 1900.

Quiero agradecer a todas las personas que de manera directa o indirecta han colaborado en el trabajo su ayuda. Son muchas y no puedo mencionar a todas, pero en los momentos de flaqueza estas líneas no hubieran visto la luz sin el apoyo de mi familia y mis amigos, sin los ánimos de Santiago Palomero y Miguel Ángel Bunes, sin los consejos de Palma Martínez-Burgos, José Redondo, Arturo Ruiz Taboada, Carmen Jiménez Sanz y Ana Yáñez, y sin la variada ayuda de Miriam López, Cristina Santacruz, David Blázquez, José Moreno, Maite Muñoz, Víctor Ortiz, Teresa Moneo, Esther de Frutos, Carmen Alvarez o Cristina Martínez. Gracias a todos y muy especialmente a Francisca Hernández por guiarme con su enseñanza hacia el mundo de los museos y por entender mis tiempos y mis desfallecimientos en este trabajo, lo mismo que a Nines Querol, que me inculcó el amor al patrimonio y la cultura desde la primera mañana en que me dio clase hace más de veinticinco años.

Y, aunque es poco ortodoxo, quiero dedicar esta tesis a todos los brillantes intelectuales, artistas, pensadores y estudiosos que pasaron por la ciudad del Tajo y fueron triturados y convertidos en granito pasando a formar parte del polvo de la historia. Los olvidados por el poder, por la ciudad, por la academia, por la intolerancia, por el provincianismo, por la envidia... La lista es larga y todos tenemos nombres. Y la ciudad del Tajo es cualquier ciudad de España. Destaco muy especialmente a un hombre y una mujer que vivieron en Toledo, lucharon por mejorar su siglo y fueron aplastados por el lado más reaccionario de la sociedad del momento. Carmen de Burgos (Colombine) fue la primera mujer española reportera de guerra. Cubrió la de Marruecos en 1909 y sus agrios artículos fueron causa de su traslado a Toledo, como castigo. Rugió la caverna. En “la ciudad de los cristos” sobrevivió varios años dando clases en la Escuela Normal de Magisterio y denunciando el saqueo de sus obras de arte. Allí coincidió con otro gran olvidado el novelista Félix Urabayen, su director; Urabayen denunció como pocos el expolio de la ciudad y las lacras de la clase política. Acabó represaliado en la guerra civil y hasta el año 2014 la saña persecutoria impidió la reedición de sus obras. A Colombine jamás se le perdonó su inteligencia, su amancebamiento con Ramón Gómez de la Serna y la independencia de la que hizo gala toda su vida, la misma que Urabayen. Hay un tercer personaje olvidado al que me gustaría dedicar este trabajo: José Guerrero Anguita, el verdadero creador de la modernización turística en España. Acabó con la labor personalista de Vega Inclán y sentó las bases teóricas fundamentales del turismo en nuestro país para ponerlo a nivel internacional. El desdén, el desprecio y el arrinconamiento fueron el pago que la administración estatal otorgó a su ingente esfuerzo.

Prefacio

Cierro esta personal presentación con tres estrofas de tres poetas que cantan a lo largo del intervalo temporal de este trabajo a los lugares *donde habita el olvido*. Siempre pienso en ellos cuando atravieso la puerta del universo mágico que es una casa museo.

¿A dónde voy? El más sombrío y triste
De los páramos cruza,
Valle de eternas nieves y de eternas
Melancólicas brumas;
En donde esté una piedra solitaria
Sin inscripción alguna
Donde habite el olvido
Allí estará mi tumba

Gustavo A. Becquer

Donde habite el olvido
En los vastos jardines sin aurora;
Donde yo solo sea
Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios

...
Allá, allá lejos
Donde habite el olvido

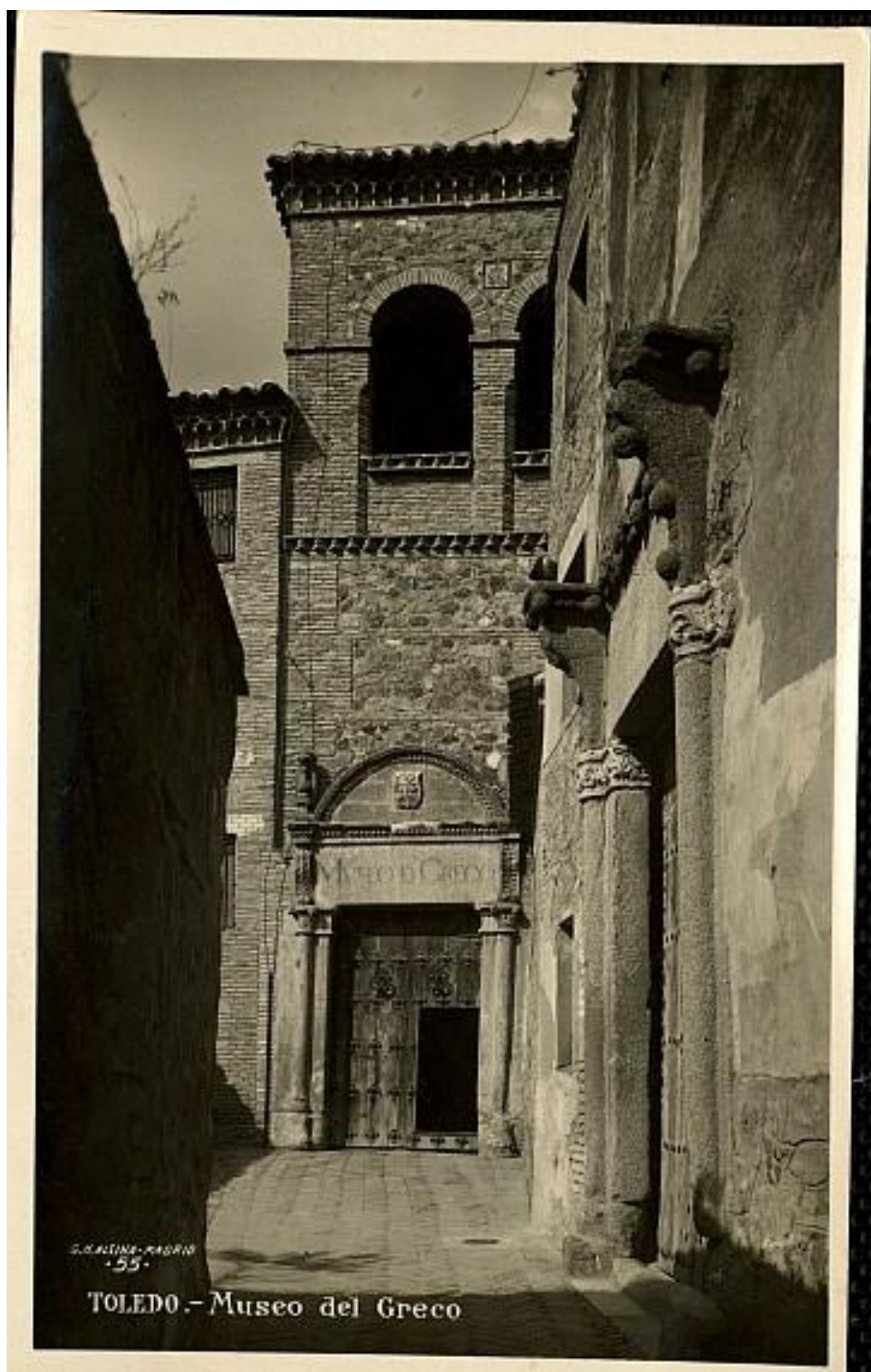
Luis Cernuda

Y la vida siguió
Como siguen las cosas que no
Tienen mucho sentido
Una vez me contó
Un amigo común que la vio
Donde habita el olvido

Joaquín Sabina

En Toledo, madrugada del Día del Corpus de 2015





EL MUSEO DEL GRECO DE TOLEDO EN LA CONSTRUCCIÓN DE ESPAÑA: RAZONES PARA UNA INVESTIGACIÓN

Parece extraño que desde un modesto trabajo de museología se aborde un tema tan complejo y aparentemente tan ajeno, como el de la conformación de la nación española durante la edad contemporánea. Y sin embargo durante la década que se ha tardado en escribir estas páginas, hay dos palabras que no han dejado de repetirse de manera sistemática: España y el Greco. Aparecían en los asuntos más triviales o en los escritos más influyentes, pero siempre solían ir de la mano como un matrimonio de conveniencia, separado por apenas unos renglones de distancia. Tuvieron que pasar unos meses para que yo me acostumbrara a su habitual presencia. Y tuvieron que transcurrir muchas horas de lectura y cientos de páginas para que llegara a comprender el por qué de su martilleante tipografía en todos los libros, periódicos, legajos o folletos que ilustraban el mundo del Greco y de su casa y museo en los albores del siglo XX. Y es así como llegué a comprender que el origen de la Casa y del Museo del Greco, y de algunas otras que se hicieron después, estuvo íntimamente ligado al mundo del nacionalismo y de las ideas por varias razones. La primera porque algunos de nuestros mejores intelectuales colaboraron activamente en la creación, difusión y promoción de esta nueva aventura museística. En segundo lugar, porque era el primer caso conocido y realizado de plasmar en imágenes, espacios y objetos una labor de investigación sobre la vida de un artista y el catálogo razonado de su obra. Es decir, un libro transformado en museo. Y esto sucedía nada menos que en España. Y nada menos que hace cien años. En tercer lugar, porque a través del proyecto de la Casa y el Museo del Greco se entendía que cuidar y rescatar nuestro patrimonio cultural era una manera de hacer y amar España, y por último porque el proyecto puso en evidencia las distintas definiciones que sobre el *ser español* sacudieron la nación en aquellos momentos.

La Casa y el Museo del Greco fue uno de los primeros proyectos realizados de construir la nación a través de la cultura y difundirla turísticamente. El Greco y su museo toledano serán el símbolo y la imagen de la identidad nacional española durante un largo periodo de tiempo. Y donde además confluirá un nuevo elemento determinante en el devenir posterior del país: el turismo. La construcción de estos primeros referentes del imaginario nacionalista hispano tendrá una intensa relación con lo cultural y con la nueva *industria de los forasteros*. En esta primera etapa del naciente turismo español fue donde se tomaron algunas decisiones y se discutieron grandes problemas en torno a la conservación, exhibición o creación de nuestro patrimonio y de nuestros museos que siguen estando presentes en el debate nacional del siglo XXI. El proyecto de la Casa y el Museo del Greco fue una iniciativa pionera que revolucionó los ambientes culturales de una España de charanga y pandereta. Supuso un terremoto enorme en la ciudad de Toledo, tanto que desde la su inauguración en 1910, ha reconfigurado la ciudad hasta ser lo que hoy en día es. Por otro lado, también supuso un revulsivo a nivel nacional, ya que escenificaba el triunfo de las nuevas políticas educativas y culturales puestas en marcha en el reinado de Alfonso XIII. La creación del museo fue de la mano de la creación del Ministerio de Instrucción Pública y de la Dirección General de Bellas Artes, fruto de las ideas de la Institución Libre de Enseñanza que contribuyeron a la educación de la masa social del país. Pero además el proyecto Greco traspasó las fronteras nacionales proyectando una imagen definida de la nación española y de sus mitos históricos; museográficamente supuso un soplo de novedad al introducir el elemento ambiental, el contexto histórico y las cualidades sensoriales, frente a la asepsia o la amalgama que mostraban hasta entonces nuestros museos. Fue el primer museo de este tipo que se creó en el país, y probablemente el más complejo y el más acabado.

En definitiva, la Casa y el Museo del Greco representan el proyecto político y cultural del resurgir nacional tras el desastre del 98. Un proyecto político monárquico, sin duda, pero que intelectualmente sienta sus bases en los postulados de la Institución Libre de Enseñanza y en las reflexiones de la Generación del 98 y en la de 1914. En el Museo del Greco se habla y se piensa sobre España a través del pintor y de sus obras. Y esa es la principal razón de su ser, los problemas de su devenir, y el motivo de su crisis, que no deja de ser la del estado español en general y la del sistema de museos español en particular. Porque el Museo del Greco no nace, como la gran mayoría de los museos españoles, para custodiar una colección a la que habrá que dotar de ideas y un discurso, sino para custodiar una idea, a la que se añadirá una colección y a la que habrá que dotar de espacios. De eso trata esta tesis: de ideas, de espacios y de colecciones, es decir de museos.

Estructurada en ocho apartados en los primeros analizaremos el panorama museístico nacional e internacional para entender el surgimiento del museo en su contexto. Igualmente veremos el estado del conocimiento del pintor en los albores del pasado siglo. A continuación presentaremos a los artífices del proyecto y realizaremos una necesaria revisión crítica de la figura del Marqués de la Vega Inclán, para pasar a detallar la creación del museo y sus implicaciones. Un capítulo intermedio, quizá no imprescindible en este trabajo, pero que me resistía a dejar sin investigar, es el dedicado al solar arqueológico sobre el que se asienta el edificio. Su confección ha supuesto la puesta al día de todas las investigaciones realizadas en uno de los espacios más amplios de la judería toledana y la articulación de una mínima explicación de sus fases constructivas y de su funcionamiento. En el siguiente se aborda la investigación sobre las colecciones del museo, con especial incidencia en el conjunto de pinturas del Greco que custodia el centro, y que hasta la fecha no han sido objeto de una investigación monográfica. Los últimos capítulos se han dedicado a la historia del museo en el segundo momento de su devenir, tras la guerra civil. Una etapa mal conocida y que ha aportado interesantes datos. El último apartado analiza la gran influencia que tuvo el proyecto toledano a nivel nacional e internacional, y que ha deparado agradables sorpresas, como el hallazgo de varias réplicas de la Casa del Greco en Estados Unidos, entre otros aspectos. Finalizamos el trabajo con las conclusiones que incitan a realizar una reflexión sobre el papel de los museos y de los proyectos culturales en la creación y fijación de la imagen del país, en cómo afectan a su identidad nacional y en la importancia del turismo y de las industrias culturales en el desarrollo del mismo. Museos, cultura, turismo, desarrollo... a fin de cuentas nada nuevo. Porque cien años no es nada.

Objetivos

El objetivo principal de esta tesis no es otro que reconstruir la historia de una institución tan singular desde sus orígenes hasta la actualidad.

La hipótesis principal es demostrar que el proyecto de la Casa y el Museo del Greco fue el primer museo de ambiente creado en España para defender un proyecto político nacional y que su relevancia marcó una línea de actuaciones museográficas nacionales e internacionales de la primera mitad de siglo XX.

Como objetivos secundarios planteamos:

- Demostrar la importancia del proyecto en la ciudad de Toledo y sus implicaciones como motor de desarrollo.

Introducción

- Analizar la conformación de una colección museística con claros fines ideológicos.
- Investigar con rigor gran parte de la colección del centro
- Estudiar las implicaciones ideológicas del proyecto cultural y su papel en la construcción del estado nacional
- Realizar un ejercicio de deconstrucción y análisis de un proyecto museístico en su contexto.
- Estudiar algunos de los principales productos derivados del Museo del Greco tanto a nivel nacional como internacional.

Y finalmente planteamos unos objetivos derivados, quizá demasiado ambiciosos:

- Crear nuevas líneas de trabajo para el propio museo y para los agentes culturales de la ciudad
- Marcar una línea de reflexión sobre las necesidades actuales de los museos de ambiente y sus remodelaciones, cuestionando la necesidad de existencia de muchos de los museos que mantenemos abiertos hoy en día.
- Analizar la estrecha relación entre cultura, museos, turismo y desarrollo ofreciendo alternativas sostenibles de dinamismo económico y nuevas políticas de industrias culturales.

Metodología y fuentes

Seguimos el tradicional método hipotético-deductivo. Se partirá de la hipótesis principal de trabajo ya explicitada y se contrastará con los datos obtenidos de fuentes documentales y empíricas, para verificar o refutar la hipótesis y extraer una conclusión. Las fuentes principales consultadas para la realización del trabajo son archivísticas y bibliográficas, con excepción del capítulo dedicado al solar histórico del museo, donde además se han añadido fuentes arqueológicas. A ello debemos añadir el estudio directo de la colección del museo, incluyendo sus estudios analíticos y radiográficos y la observación directa a través del viaje.

Un reto del trabajo ha sido, sin duda, la amplia variedad de fuentes y periodos históricos a la que he tenido que enfrentarme. Por un lado la constante dualidad entre las relativas al siglo XX (época del proyecto vegainclaniano del museo) y al siglo XVI (fondos en custodia). A ello se añadía la escasa información y formación museológica con la que contamos en España, con honrosísimas excepciones, como la de este departamento. Esta triple entente de estudios en la que tenía que pasar del siglo XX al XVI añadiendo toda la literatura museológica ha sido la base del trabajo, pero se ha realizado un gran esfuerzo en profundizar en temas tan dispares, pero necesarios para la investigación, como el nacimiento del turismo, el expolio patrimonial a principios del siglo XX, el coleccionismo de arte, la historia de la educación en España, el paisajismo y la jardinería histórica o la arquitectura historicista en Estados Unidos, por citar algunos de los temas derivados que se abordan en este trabajo.

El estudio bibliográfico ha sido inmenso y dispar; la revisión bibliográfica de todo lo publicado sobre el museo, el análisis de guías de museos históricas, de prensa, de guías de viajes, y de publicaciones curiosas y raras ha sido tan gratificante como extenuador. En honor a la verdad, ha sido de gran ayuda tener a mi disposición las bibliotecas completas del Museo Sefardí y del Museo del Greco, ambas muy bien surtidas tanto de los fondos propios de las instituciones, como de temas museológicos y de historia de la ciudad. Todo ello se ha completado con las visitas a la Biblioteca del Museo del Prado, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Provincial de Toledo, la Biblioteca Histórica y la de Humanidades de la UCM, la Biblioteca de la Academia de España y la de la Escuela de Arqueología en Roma, la Biblioteca Apostólica del Vaticano y la

maravillosa y funcional biblioteca de la Academia Americana en Roma. En cada una de ellas se han consultado fondos puntuales y especializados, desde la *Revista Toledo* en la sección de prensa de la Biblioteca Provincial de Toledo, hasta los libros de la biblioteca de Fulvio Orsini en la Apostólica Vaticana. Lamentablemente no pudimos hacer uso de la biblioteca Hertziana de Roma al encontrarse cerrada por obras, pero esta carencia quedó subsanada por la biblioteca del Palacio Venecia, la de la Academia Alemana y Francesa (Villa Medici) y sobre todo la vecina Academia Americana en el Gianicolo romano.

La investigación documental no ha sido menos elefantásica. Las fuentes han sido muchas y variadas. En primer lugar destaco el análisis de la documentación existente en el propio Museo del Greco; pero su consulta fue posterior a la labor de ordenación física y catalogación básica que hube de afrontar a mi llegada al museo, ya que el “archivo” era un cuarto trastero negro y ahumado donde alegremente se habían ido arrojando papeles. A la par que confeccionaba el Archivo Documental, y con la ayuda del equipo de catalogadores contratado, hube de realizar el inventario del museo, ya que el centro carecía de las tradicionales *Fichas Navascués*; aparte de un inventario de principios de siglo existente en el Museo Romántico y que fue depositado en el museo cuatro años después de mi llegada junto con diverso material, no existía nada más que un libro de registro de fondos sin actualizar. En el primer año realizamos el siglado y ordenación de los fondos museográficos, su correcto almacenamiento y su posterior inclusión en el sistema DOMUS, la informatización de la biblioteca y su puesta al día, y el mismo proceso de ordenación de las series documentales del archivo. Excuso narrar algunas de las negligencias que informé y solucioné y que me llevaron al convencimiento de que probablemente la administración sea, por desidia, ineficacia o ineptitud, la mayor expoliadora de patrimonio histórico del país. Resumidamente diré que el museo pasó del siglo XIX al XXI sin haber transitado por el XX, en un proceso muy similar al que años antes había vivido en la Real Academia de la Historia de la mano de su *Anticuario Perpetuo*, D. Martín Almagro.

Además del Archivo del Museo del Greco, han sido de obligada consulta los fondos custodiados en diversas instituciones relacionadas con el museo. Destaco el Archivo General de la Administración, que almacena los primeros documentos del museo y algunos muy sustanciosos relacionados con Vega Inclán y la Comisaría Regia de Turismo. Pude reconstruir gran parte de la actividad en los primeros años a través de la copia de los documentos que solicité para que figuraran en los propios fondos del museo. El mismo proceso que realicé en el Archivo Central del Ministerio de Cultura, el Archivo Histórico Nacional y el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, este último para temas relativos a exposiciones y exportaciones de obras de arte. De gran ayuda fue también el Archivo del Museo Romántico, donde se conserva documentación original del museo y el Archivo de las Fundaciones Vega Inclán, y el del Museo Sorolla, que guarda la correspondencia entre el marqués y el pintor. Muy ligados a su creador son los fondos de la Comisaría Regia de Turismo depositados en el Archivo del Palacio Real, así como la correspondencia entre Vega Inclán y Alfonso XIII. En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia de la Historia están los expedientes relativos a la vida de Vega Inclán como académico y diversos informes sobre el propio museo, los grecos o los rifirrafes con la Comisión de Monumentos. En la Academia de la Historia se conservan además los apuntes originales de la obra de Cossío sobre el Greco. A este respecto, ha sido de gran ayuda la documentación del Archivo de la Fundación Giner de los Ríos y de la Residencia de Estudiantes. A través de ella se ha podido vincular con claridad a la Institución y a Cossío en el proyecto museístico de Vega Inclán.

Y si nos trasladamos al siglo XVI, para tratar de profundizar en las colecciones y en el pintor, durante el año de estancia en Roma, pasé largas horas de trabajo en los fondos del Archivo Secreto Vaticano, del Archivo de la Iglesia Nacional Española de Santiago y Monserrato, los Archivos de Estado de Roma, Venecia y Nápoles, el Archivo del Vicariato de la Urbs de Roma, y el Archivo Diocesano de Perugia y Foligno (Archivo y Biblioteca Lodovico Jacobilli). Busqué incansablemente nuevos datos del pintor durante su estancia italiana, con una mínima fortuna para el enorme esfuerzo invertido. En el archivo napolitano se conservan parte de los fondos del Archivo Farnese, una inmensidad de legajos sin informatizar, que exigirían toda una vida dedicada a la búsqueda de algún pequeño dato. Dejo para mi compañera Almudena Pérez de Tudela, conservadora del Escorial y su gran investigación, el reto. El resto se encuentran en Parma, el otro feudo familiar, pero desgraciadamente no pude dedicarme a su consulta.

Existe, y lo digo no sin pesar, una evidente laguna documental en este trabajo, que se corresponde con los fondos de la Hispanic Society de Nueva York. El contacto mantenido con su conservador de colecciones fotográficas, Patrick Lenaghan, me proporcionó interesantes aportaciones además de una colaboración en el catálogo de la exposición *El Greco, Toledo 1900*, pero la existencia de documentación relacionada con el Museo del Greco, con la Casa de Cervantes, con los fondos vendidos o donados a Archer Huntington y la correspondencia con Vega Inclán, es un vacío que espero poder subsanar en años venideros.

Las imágenes de este trabajo las han puesto muchas instituciones, pero fundamentalmente tres archivos. Por un lado el del Instituto del Patrimonio Cultural, a través de los fondos custodiados en el Archivo Moreno y en el Ruiz-Vernacci; la investigación de sus imágenes fue fundamental en todo el proceso de reconstitución del estado original de la casa y del museo del Greco en sus orígenes así como de sus colecciones. De la misma manera, los fondos, imágenes y publicaciones del Archivo Municipal de Toledo y del Centro de Estudios de Castilla la Mancha, han puesto rostros y palabras, a muchos de los personajes y eventos que salpican este relato. Y no puedo dejar de mencionar la gran investigación fotográfica realizada por Eduardo Sánchez Butragueño desde su blog “toledoolvidado” que ha sido otra fuente de consultas inagotable. Lo mismo que el archivo fotográfico realizado a lo largo de estos años por el editor David Blázquez, el mejor repertorio de imágenes del pintor y de la ciudad, y una ayuda constante.

Un último listado de archivos consultados para informaciones muy concretas lo constituye el formado por el Archivo Provincial de Toledo, el Archivo de la Diputación de Toledo, el del Colegio de Arquitectos, el Archivo de la Nobleza, el del Museo de Santa Cruz o el Museo Sefardí. En todos ellos encontré interesantes anotaciones ora sobre el museo y sus colecciones ora sobre el pintor y su obra, que han enriquecido profundamente esta tesis.

Y llegamos finalmente a la parte más lúdica y gratificante de la investigación que, como no podía ser de otra manera, la constituye la observación real a través del viaje de los espacios y lugares que ocuparon a nuestros protagonistas. De ellos he podido extraer publicaciones, fotografías, miles de ideas, sensaciones y sobre todo entender los contextos. Recorrer Toledo, sus callejuelas y sus rincones a horas intempestivas imaginando al Greco, es un placer del que muy pocos viajeros y residentes disfrutan. La presentación de una ponencia en un congreso en Creta en el año 2005 me permitió visitar el solar patrio y los museos que albergan algunas de sus primeras obras; también visitar la casa que se le dedica en Fodele, realizada al calor de la visita de Elías Tormo y de un grupo de estudiantes de la Universidad de Valladolid; y comprender el paisaje y la historia insular, algo que influirá profundamente en el pintor. Esos mismos recorridos, he tenido

la inmensa suerte de poder realizar en Roma y Venecia, siguiendo las huellas del pintor, los lugares del mito. Venecia me resultó primordial para el estudio de Tiziano, Tintoretto, Palma el Joven y Veronés, entre otros muchos pintores cercanos al cretense. Seguí los pasos del artista en la Scuola de San Rocco, el Palazzo Ducale, el Palazzo Grimani o San Giorgio dei Greci. En Roma pasé largas horas en el Palazzo Farnese, abierto durante ese año con una magnífica exposición dedicada al edificio y sus fondos, leí y dibujé en los jardines de las Termas de Caracalla, en el Oratorio Gonfalone, la Iglesia del Gesù, los Orti Farnese del Capitolio y los Foros, y en un sinfín de espacios cercanos a los Farnese y la colonia española que pudo frecuentar el Greco. Qué decir de la Iglesia y del Templete de San Pedro in Montorio, que veía a diario desde mi habitación. Viajé al asombroso palacio de Caprarola, a Viterbo, a Bomarzo, al Museo Arqueológico de Nápoles y a Capodimonte a ver sus gigantescas esculturas y pinturas. Además, durante mi estancia italiana, visité un gran número de los museos y colecciones que albergan las obras maestras del tardo renacimiento y del manierismo pictórico y las casas museo dedicadas a los grandes pintores italianos; la de Miguel Angel en Florencia o Vasari en Arezzo, son dos buenos ejemplos. Excuso listar el empacho de instituciones, sitios arqueológicos y museos que visité de norte a sur del país.

Otros viajes a diversas ciudades europeas me han permitido profundizar más, tanto en la obra del pintor, como en las tendencias museológicas. Muy interesante ha sido constatar cómo otros países han gestionado la memoria de sus genios construyendo instituciones de carácter similar. Sin salir de Italia, son de gran interés los centros dedicados a Dante, a Correggio o a Tiziano en Cadore y sobre todo, al mito de Julieta en Verona. En Amberes pude visitar la casa de Rubens y en Amsterdam la de Rembrandt, uno de los casos más interesantes. La visita a Berlín, aprovechando la invitación a un congreso en Leipzig, me permitió valorar la obra de von Bode y el conjunto de la Isla de los Museos berlinesa, y entender mejor a Cossío y Vega Inclán. Londres, Bruselas o París proporcionaron información y experiencias similares.

Y sin salir de nuestro país, ha sido especialmente delicioso recorrer Sevilla y su Barrio de Santa Cruz, o los jardines de los Reales Alcázares durante el mes de abril siguiendo la huella restauradora e historicista del marqués, al igual que visitar la Alhambra, donde también intervino, viajar a través de la red de los Paradores que puso en marcha, o visitar Valladolid y su Casa Cervantes. Los jardines y la Casa de Sorolla, así como los paseos por el Barrio de las Letras y la visita a la Casa de Lope de Vega, también han sido lugares habituales durante muchos fines de semana madrileños.

Un último periplo me llevó a Estados Unidos y la República Dominicana. En Santo Domingo, invitada por ICOM a un congreso en 2008, pude comprobar cómo se conmemoraba a uno de los mitos del descubrimiento de América: Cristóbal Colón. Y a través de alguno de sus participantes y en la reunión con directores de museos iberoamericanos celebrada en Bolivia en 2004, entendí cómo se estaba gestionando la memoria de los padres de las respectivas patrias a través de la edificación de casas museo dedicadas a los libertadores. La Quinta Bolívar en Colombia, es un gran ejemplo de ello. No pude visitarla, pero la charla con su director fue una de las más esclarecedoras. Una exposición sobre el Greco en el Metropolitan me llevó en 2003 a Nueva York; allí pude estudiar sus fondos, ver una amplia colección de grecos, y ver la Frick Collection y la Hispanic Society. Sin embargo, no he podido realizar un viaje fundamental para entender el *spanish style* y el revival histórico que se produce en los Estados Unidos durante los años veinte: Florida y California son dos grandes lagunas en mi conocimiento directo. El Camino Español de la Misiones californianas, San Diego, San Francisco, San Simeón –el feudo de Randolph Hearst- y

Miami y sus construcciones hispanas en la costa este, con sus réplicas de la Casa del Greco, son dos viajes que espero realizar en breve para cerrar el enorme círculo que he tenido la suerte de poder trazar a través del Museo del Greco y de este trabajo.

Estado de la cuestión

El principal problema a la hora de abordar esta investigación ha sido la falta de estudios sobre la museología de ambiente en nuestro país, unido a la escasísima información reciente publicada sobre el Museo del Greco que como el pintor, fue cayendo en el olvido.

La memoria del artista ha sido recuperada en completos estudios fundamentalmente por Alvarez Lopera, Marías y Martínez-Burgos en España y por Hadjinicolaou en Grecia. A los ya clásicos trabajos de estos autores, ha habido que añadir la avalancha de publicaciones editadas en el último año fruto de la revisión que se ha realizado con motivo de la conmemoración de su fallecimiento, y que en general no han supuesto una novedosa aportación al conocimiento del pintor, excepto en aspectos muy puntuales. Si bien es cierto que el cuarto centenario y sus producciones científicas, especialmente la obra de Marías, han acabado de sepultar –al menos en la academia- la construcción teórica de Cossío, y han dado paso a un pintor mucho más conectado con el contexto histórico, el entorno cotidiano y el lenguaje artístico de su época, no han resuelto satisfactoriamente los dos problemas cruciales que a mi juicio presenta todavía el estudio del Greco. En primer lugar sigue sin haberse realizado un nuevo catálogo razonado de la obra del pintor. O al menos de la parte de la producción que dejó sin concluir el profesor Alvarez Lopera. La exposición y el catálogo *El Greco Arte y Oficio*, centrada en las producciones de taller y comisariada por Ruiz Gómez no ha llevado a cabo el trabajo de separar el grano de la paja y fijar las cabezas de serie autógrafas de toda la repetitiva producción del obrador. Al contrario de lo que ha pasado en la reciente conmemoración de otros pintores, cuyo aniversario ha ido parejo a una fuerte inversión en la investigación técnica y puesta al día de sus catálogos de obras, con el Greco no ha sucedido lo mismo, e incluso me atrevería a decir que se ha sembrado más confusión sobre el mismo. Con la excepción de las investigaciones de Redondo Cuesta y a la espera de la publicación del libro de Garrido y Maiquez, donde se incluirán los análisis de laboratorio y radiológicos de las obras, el catálogo razonado del Greco sigue siendo una asignatura pendiente. En segundo lugar, el apenas conocido mundo italiano en el que se mueve el pintor durante diez años (1567-1577), sigue siendo un agujero negro en su estudio. Si exceptuamos un par de artículos de Falomir, Lavín, o los estudios de investigadores italianos especializados en Tiziano y la pintura veneciana y que tangencialmente tocan al Greco (Puppi, Tagliaferro, Mancini, o Aikema, entre otros), carecemos de datos sólidos para reconstruir satisfactoriamente los años cruciales de su formación como pintor y sus primeras producciones. Ambos temas deberían ser los puntos básicos de partida para investigar al pintor en los próximos años.

Si la bibliografía sobre el difunto Greco es abundante y variada, no podemos decir lo mismo de la existente sobre su museo. Al abanico de publicaciones que siguió a su inauguración, sucedió un silencio ágrafo roto en 1965 por Vicente Traver que publicará una monografía sobre Vega Inclán y las realizaciones de la Comisaría Regia de Turismo. Y en 1968 Gómez Moreno publica la guía del centro que ha sido reeditada hasta finales de los años ochenta. Su obra ha constituido la única publicación sobre el inmueble durante veinticinco años. Desde entonces pequeñas y escasas guías divulgativas que abundan en lo mismo una y otra vez, sin realizar el catálogo razonado de la colección o reelaborar la historia del museo. En este sentido los escritos de

Pastor o Ruiz Gómez. El panorama comienza a cambiar con la aparición de tres tesis doctorales: la primera publicada en 1992 por Ordieres, nos ha dejado un estudio completo del artífice material del museo, el arquitecto Eladio Laredo. Las dos siguientes de Menéndez y Moreno en el año 2004 nos han acercado mucho más a la historia del museo, a su artífice y a la carga ideológica que amparó este proyecto. Son sin duda las bases de la relectura científica del museo. También la investigación de Palomero sobre el vecino Museo Sefardí ha aportado interesantes bases para entender a Vega Inclán y el funcionamiento conjunto de ambos centros. El mismo proceso ha seguido su colección, estudiada en el catálogo de la exposición celebrada en el Hospital Tavera en 2007 y en las muestras que se organizaron con los grecos durante los años en los que el museo estuvo cerrado por obras. Los artículos de Redondo, Lavín, Pérez Mateo y Cruz Yabar constituyen hasta la fecha el único catálogo razonado de las obras del museo.

Con respecto a las fuentes museológicas nuestro país, con contadas excepciones, no destaca ni por el estudio de la museología ni por la revisión crítica de dichas fuentes ni mucho menos por la investigación sobre el tema de las casas museo y la museología ambiental. Las principales investigaciones en el campo de la museología española han tenido como foco pionero de irradiación los estudios realizados por Hernández desde la asignatura y el máster de museología. Sus estudios se complementan con los realizados por Querol sobre gestión de patrimonio histórico. Ambas disciplinas, impartidas en el Departamento de Prehistoria de la UCM desde los años ochenta, han constituido un tándem ejemplar de la necesidad y conveniencia de vincular la producción científica pura con la materialidad del objeto a investigar. Sus avanzadas investigaciones y publicaciones sobre patrimonio y museos han sido la punta de lanza del desarrollo de unas disciplinas que hoy nadie cuestiona y que han sido adoptadas con fruición por áreas de conocimiento cercanas, especialmente desde el campo de la Historia del Arte. Y así, en un segundo momento, desde el Departamento de Arte de la Universidad de Valladolid, de la UNED, de la UCLM, de la Universidad de Zaragoza o de la propia UCM, por citar unos cuantos ejemplos, se han puesto en marcha estudios, asignaturas, grados, especialidades y másteres que no hacen sino incidir en la necesidad de articular los estudios museológicos y patrimoniales de forma transversal y con una perspectiva amplia e integradora. Los trabajos de Bolaños, del Castillo Olivares, Martínez Burgos, Almarcha, Lorente o Checa son una buena muestra de ello.

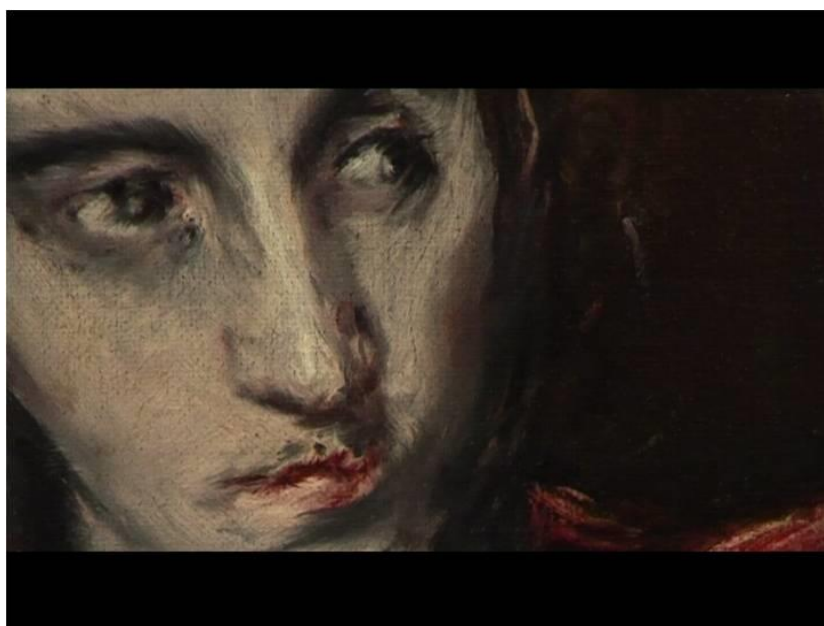
En lo referente al tema concreto de la museografía de ambiente, en España carecemos de un estudio global. El tema de las casas museo se ha ido abordando desde distintas órbitas pero con pequeños estudios que tocan temas puntuales, como sus planes museológicos o aspectos técnicos. En este sentido podemos citar los trabajos de Torres González, el de Lavín y Caballero o el de Jiménez Sanz. Si bien es cierto que casi todas las casas museo han ido publicando sus propias guías y ofrecen información en sus webs, falta un estudio global donde se aborde el aspecto más importante, que es el de su conceptualización y su significado en un contexto internacional. La producción científica se inicia en 1998 con el número monográfico de la *Revista de Museología* dedicado a las casas museo de la Generación del 98 y el que ese mismo año dedicó la *Revista Goya* a las casas de coleccionistas. Hasta el año 2010 no se volverá a realizar un nuevo estudio recopilatorio, esta vez en la *Revista del Comité Español del ICOM*, en su número 1 incluía algunas de las casas museo españolas. Esta escasa producción se ha visto aumentada por la publicación de las actas de los tres congresos sobre casas museo (2006, 2007 y 2008) organizados desde el Ministerio de Cultura y especialmente por el esfuerzo del Museo Nacional del Romanticismo, publicados en el año 2013 con el título *Casas museo: museología y gestión*. También en estos últimos años se han escrito interesantes y certeros artículos sobre el tema como el de Luca de Tena en 2007, Menéndez Robles en 2009, Jiménez Sanz en 2011, Vaquero

Introducción

Argüelles, Castillo Olivares y García Ramos en 2013 los tres o Pérez Mateo en 2014. No podemos dejar de señalar en este repaso la labor de dos instituciones. En primer lugar la ACAMFE, la asociación que agrupa las casas museo de escritores y que les ha dado visibilidad y voz a través de su publicación *Poliédrica Palabra*. Por otro lado el trabajo desarrollado por la Fundación de Casas Históricas y Singulares, que a través de acciones puntuales, congresos y su página web, constituye un gran reservorio de recursos y un lugar de encuentro común con los propietarios privados.

El panorama a nivel internacional es mucho más alentador y abundan las publicaciones sobre casas museo y sobre museos de ambiente. Destaca la gran labor del comité de ICOM dedicado al tema, el DEMHIST, constituido en 1997 y que ha contado con la gran fuerza de la italiana Rosanna Pavonni, embarcada en un gran proyecto de categorizar y definir qué es una casa museo. Las conferencias realizadas por el comité desde San Petersburgo en 1999 hasta la próxima que se celebrará en Méjico han sido un punto de encuentro y de intercambio de experiencias entre los museólogos gestores de esta tipología a nivel mundial. Ello se ha traducido en la publicación de las actas de algunos de los encuentros y en el incremento exponencial de la producción científica especialmente fecunda en el mundo anglosajón, destacando los trabajos de Pavonni, van Hoof o Donnelly, o en la creación en Italia en el año 2005 de la Asociación Case della Memoria.

El resumen de este rápido panorama es que frente al resto del territorio europeo, donde este tema de investigación presenta una larga trayectoria de estudio, en nuestro país la tónica es la escasez de trabajos de conjunto, la fragmentación o desfase del discurso a la hora de abordar el tema y la apenas inexistente producción científica. Quizá por lo complejo o novedoso del tema, ningún investigador ha planteado un estudio de conjunto sobre estos museos en España. Y es ahí donde habrá que centrar los esfuerzos en un futuro inmediato.



Detalle de *San Juan Evangelista*. Museo del Greco



MUSEOS ENTRE DOS SIGLOS

1900 es una fecha clave en el mundo de los museos. Muchas de las instituciones en las que actualmente trabajamos tienen como fecha de creación el cambio de siglo. Ello está directamente relacionado con el movimiento historicista y -en el caso español- con la Generación del 98 y con la de 1914, la Edad de Plata de la cultura española. Estas corrientes de pensamiento provocaron en el terreno intelectual una profunda crisis de conciencia nacional y una intensa reflexión¹ sobre la identidad de España, sobre su imagen en la historia, la literatura, el arte y las instituciones. En el panorama cultural nacional se vio reflejado en proyectos museísticos que exaltarán los grandes mitos nacionales, lo castizo, lo autóctono y las artes y tradiciones populares.

Este es el punto de partida de una gran parte de nuestros actuales museos y, muy especialmente, de una tipología concreta como son las casas-museos, que se multiplicaron desde el siglo XIX como monumentos a la memoria de personajes ilustres de una nación o de una ciudad, una especie de *versión museística de las esculturas de mármol y bronce que pueblan desde entonces nuestras plazas y parques*.² Los museos son las instituciones depositarias de la memoria histórica de un grupo cultural, de un pueblo, de una nación, de un tipo de sociedad... Mediante los fondos allí custodiados cada época gestiona su memoria y “cuenta una historia” a través de sus objetos materiales que funcionan como catalizadores del pasado. Es por ello que los museos son un material altamente sensible a los movimientos políticos y que los técnicos que trabajamos en ellos, no sólo somos “los guardianes de la historia”³, sino los creadores de nuevos mitos, los demiurgos de nuevos espacios llevados a cabo con desigual acierto. Hace cien años comenzaron en Toledo varias empresas que combinaban el factor nostalgia con la necesidad de conservar y restaurar viejos monumentos y crear nuevos focos culturales para el incipiente turismo que visitaba la pintoresca España finisecular. Hace más de un siglo comenzaban su andadura el Museo del Greco y traía al país un soplo de aire europeo y algunas tendencias museológicas nunca vistas hasta entonces.

La museología analógica de los *period rooms*

Los interiores de época -traducción más aceptada para el término *period rooms*- son un tipo de montaje museográfico muy extendido en los países anglosajones, pero casi desconocido a principios del siglo XX en el mundo mediterráneo. En los países del sur predominaba un tipo de museo estético y sensorial concebido para proporcionar placer y belleza. Frente a ello, las instituciones del norte de Europa y de Estados Unidos propugnaban por centros pedagógicos vinculados al bien de la comunidad y el desarrollo educativo. Estas dos museografías⁴, fieles reflejos de los ideales nacionales y del carácter de cada pueblo, eran las predominantes en el cambio de siglo. Las grandes galerías de arte atestadas de obras maestras descontextualizadas llenaban los países del sur. La abundancia de su producción artística y el ideal estético consustancial a su origen, países fundados sobre el ideal de belleza, hacían que los museos del sur de Europa, se decantaran por sistemas de exhibición más neutros, donde la pieza única luciera en todo su esplendor y donde las cualidades estéticas primaran sobre los valores pedagógicos. En cambio, frente a la idea de museo de la belleza, el mundo anglosajón cultivaba

¹ Jiménez Blanco 1998, pp. 22-26.

² Lorente 1998, p.24.

³ Peiró 1995.

⁴ Gómez Martínez 2006.

museos pedagógicos y útiles, más cercanos a sus ideales, incluso religiosos. En ellos las obras se mostraban en su contexto histórico y se trataba de hacerlas accesibles y prácticas a los ciudadanos. Placer o conocimiento. En estos dos conceptos podríamos resumir las dos idiosincrasias y los dos tipos de museos que cristalizaron desde el siglo XIX y en los que, todavía, seguimos debatiendo. En nuestros días son dos formas antagónicas de entender la vida y, por ende, sus manifestaciones culturales. En el caso de la museografía, la exhibición aséptica de la pieza en un marco blanco y sin apenas información, frente a la forma de mostrarla contextualizada y explicarla al visitante. Responden a dos posiciones teóricas antagónicas: el más puro positivismo y elitismo para la primera, con postulados meramente estéticos del arte por el arte y gran influencia del movimiento moderno y, por otro lado, las teorías provenientes de la antropología americana y el carácter social de los museos, concebidos sobre todo para educar. Museos de masas, frente a museos de *voyeurs*. Dos museografías opuestas, la anglosajona y la mediterránea. Y ambas tradiciones encerraban sus propias contradicciones, señaladas por el poeta Paul Valéry ya en 1923: “No me gustan demasiado los museos [...]. Las ideas de clasificación, de conservación y de utilidad pública, todas ellas precisas y claras, tienen poco que ver con los placeres”, afirmaba Valéry, quien criticaba los valores inherentes a ambos museos: “¿He venido a instruirme o en busca de un sortilegio, o más bien a cumplir un deber y cubrir las apariencias?”

Dentro de la museografía anglosajona destacaban los *period rooms*, los interiores de ambiente, que ponían de manifiesto la intención firme de los museos de utilizar sus colecciones para escenificar y aprehender a los visitantes con pocos conocimientos. Este tipo de montajes, cuyas cualidades son analógicas si seguimos la clasificación efectuada por Monpetit,⁵ se utilizaron en diversos géneros de museos, desde los de ciencias naturales a los de artes decorativas, y responden a la voluntad de democratización de estas instituciones como agentes culturales. En el caso de los dedicados a las Bellas Artes, son *period rooms* aquellos que se dedican a las viviendas y talleres de artistas y que muestran cómo estaba amueblado el espacio mientras el personaje vivía allí, o bien, una recreación de su época y su entorno. Aunque no es fácil determinar su origen, Pilgrim⁶ en los años setenta lo estudiaba con detalle para determinar su propia crisis, pues tras años de gran éxito en Norteamérica, presentaban ya serios problemas de interpretación y crítica. La idea surge en el siglo XIX en Europa, principalmente como un cambio de filosofía en las instalaciones museísticas, fundamentadas en el deseo de educar al público. Quizá los primeros interiores de ambiente pertenecieron al ámbito privado de las casas de grandes coleccionistas, que contaban con decoradores para crear sus habitaciones egipcias, griegas o árabes, uniendo el historicismo, el orientalismo, las colecciones de arte y su propia erudición. Artur Hazelius (1833-1901) fue el primero en usar esta técnica en el Nordiska Museet en Estocolmo en 1873. Y en 1878 instaló parte de sus interiores históricos en la Exposición Universal de París. Gradualmente, los museos centroeuropeos comenzaron a asimilarla. El Museo Germánico de Nuremberg en 1888, el Museo Nacional Suizo en 1893 o el Museo Nacional de Munich en 1894, montarán interiores de época en sus salas. Ni Francia ni el sur de Europa parecieron muy atraídos por estos montajes que tuvieron mejor acomodo en países interesados en promover su propia cultura y su propia industria. En Estados Unidos, aunque existían experiencias en el siglo XIX -como en la Exposición de Filadelfia de 1876 donde se reconstruye una cocina de la época colonizadora- el fenómeno se implanta firmemente en la primera década del siglo XX. Los primeros verdaderos *period rooms* presentados en un museo

⁵ Monpetit 1996, pp.55-100.

⁶ Pilgrim 1978, pp.5-23.

americano son los atribuidos a George Francis Dow del Instituto Essex de Salem (Massachusetts) en 1907. Pero serán los viajes de los grandes coleccionistas de arte a Europa los que contribuyan directamente a su implantación. Así, Isabella Stewart Gardner en 1898, tras un viaje a Europa, incorporará a su museo interiores históricos que abrirá en 1903. El Museo Metropolitan en 1906 añadirá estancias típicas del siglo XVII europeo o un lujoso dormitorio barroco proveniente del Palacio Sagredo, en Venecia. El paisajismo exterior o *streetscape* funcionaba igual que los *period rooms* y se intentará reconstruir una época y un espacio con un evocador jardín exterior, como en el caso de los palacios italianos. Un fenómeno global que tenía que ver tanto con la conservación de edificios singulares⁷ como con el afán acaparador de arte europeo de los grandes magnates.

De esta forma, los museos anglosajones adoptaron sistemáticamente las “museografías de inmersión”⁸. En ellas la exposición no intentaba explicar exhaustivamente cada detalle, pero sí dar unos conocimientos suficientes y provocar el deseo de saber y el estímulo de aprender. A la vez, esta inmersión en la que el espectador era parte de la instalación, provocaba una regresión al pasado al sumergir al visitante en un viaje en el tiempo en el que, tan importante como el conocimiento, era la emoción. En palabras del director del Museo Metropolitan de Nueva York, Philippe de Montebello, en Estados Unidos estos montajes eran una ventana abierta a Europa y a otras culturas en un momento en que no había medios audiovisuales.

Este tipo de muestra convivía en el primer tercio del siglo XX con otro modelo expositivo completamente opuesto: el que optaba por una asepsia y neutralidad de exhibición total y que seguía los postulados del racionalismo y de los movimientos de arte contemporáneo. Será el adoptado por los Museos de Arte Moderno. Y también, con un sistema mixto, que utilizaba algunas pinceladas del contexto original con obras maestras y una cierta neutralidad para grandes salas. Fue el utilizado en el Museo del Prado en los años veinte. Veremos como el Museo del Greco fue el punto de contacto de ambos mundos y el laboratorio experimental donde se integraron el interior de ambiente, el paisajismo, la exhibición estética de la obra y la recreación de ambientes.

Los historicismos y la creación de los museos de ambiente: glorias nacionales y autorretratos de artistas

Durante el final del siglo XIX, el surgimiento de las identidades nacionales encontró un soporte esencial en la institución del museo. La conformación de estas grandes instituciones nacionales corrió paralela a la formación de los estados modernos. El museo fue utilizado en los países más diversos -principalmente europeos pero también americanos- como un lugar esencial de la memoria nacional y en buena medida, la historia del arte construida a su amparo, lo fue en

⁷ Por ejemplo, el salvamento de *la Henry Trippe House*, un edificio colonial de 1724 en Maryland que el Museo de Brooklyn adquirió entero en 1917.

⁸ Hernández 2012. Señala con acierto que desde la crisis de este tipo de montajes en los años setenta, se ha tratado de combinar ambas formas de exhibición con desigual fortuna. “Hoy en día las exposiciones espectáculo tratan de alternar espacios decorados y reconstrucciones con las salas clásicas, presentando el contenido científico de las colecciones en un intento de conseguir un cierto equilibrio entre lo que es el museo y el parque de atracciones. Su intención es atraer al público para que se divierta inteligentemente, adentrándose en el ámbito de las sensaciones y emociones y desligándose de los esquemas de los museos tradicionales... Este tipo de montajes suelen recurrir a los *period rooms* porque, filosóficamente, están convencidos de que es necesario democratizar la cultura y hacerla accesible a toda clase de públicos... Su éxito es que mezclan diferentes géneros y cultura y diversión para hacer vibrar al público, cosa que no logran los museos ni las obras de arte”.

paralelo a la construcción de las historias nacionales, en un proceso que llega hasta nuestros días y en el que las grandes pinacotecas nacionales (Museo del Prado, Museo del Louvre, National Gallery, etc.) son la imagen y marca⁹ del país. El alocado ajetreo que acompañó a la Revolución Industrial, sacudió también los cimientos incipientes de estas instituciones y, quizá como líricamente señala Bolaños¹⁰ “... para compensar este dinamismo que traían el ferrocarril, el proletariado o las lámparas de gas de los nuevos tiempos, con la prosaica fealdad de la realidad industrial, una parte de la imaginación del XIX se encerró a solas con un montón de muertos para recorrer hacia atrás el curso de la historia. El éxito del museo como institución es una buena prueba de ello”.

Porque lo que floreció al calor de los vapores industriales y del nacionalismo fue un nuevo tipo de museo, el dedicado a una personalidad del país. Estas grandes instituciones servían para consolidar los estados pero, en paralelo, se necesitaba establecer un “panteón” de héroes nacionales¹¹ que apuntalaran la patria. Musealizar sus vidas y sus espacios dará lugar a una nueva e interesante tipología de patrimonio hasta entonces desconocida, una auténtica novedad en el campo de los museos: las casas museo. Estos centros monográficos tuvieron gran éxito y desarrollo en Francia, Gran Bretaña, Alemania o Rusia, donde dieron lugar a una cuidada e intimista museología centrada en escritores, políticos, músicos, pintores y demás personajes relevantes de la historia nacional. Se trataba de una concepción radicalmente distinta de lo que hasta entonces se entendía por museos, esto es, grandes edificios monumentales atestados de obras de arte muy diversas, pero de enorme calidad. Estas obras muchas veces habían sido concebidas para ser mostradas en público y, en los grandes palacios o los nuevos edificios convertidos en museos, volvían a recuperar esa función. Por el contrario, la idea de convertir a un personaje y su mundo creativo y vital en objeto de museo y someterlo a la observación pública, casi de modo obsceno, planteaba nuevos retos y nuevos espacios, aunque por lo general se sacralizaron las viviendas o espacios de creación de los individuos a musealizar.

En España el éxito fue mucho más limitado y tardó pero, a principios del recién estrenado siglo XX nuestros gobernantes, que parecían dormir en el sueño ancestral y calmo de la Restauración, empezaron a volver su vista hacia el pasado en busca -entre ajadas y viejas glorias- de las razones por las que el “ser español” y España debía sentirse orgullosa. Y no es casual que en la Exposición Universal de París de 1900, el Pabellón nacional acogiera en su interior una decoración que habría hecho las delicias de nuestros monarcas de la Casa de Austria¹², en tanto que en el Trocadero parisino se mostraba la visión más castiza y popular del país en el pabellón

⁹ En una interesante reflexión, Fernando Checa (2008) abunda en el tema: “Si lo pensamos dos veces, poco tiene todo esto que ver con la preservación o la exposición de obras de arte desde el punto de vista científico del conservador... Hoy, como en el pasado, las administraciones públicas tienen muy en cuenta el valor de la imagen de los museos, máxime cuando éstos se han convertido en uno de los polos de mayor atracción de masas de los últimos tiempos. Otra vez nos encontramos ante una situación paradójica. Si, en efecto, es buena la no excesiva presión de la cosa pública sobre el museo, es difícil que éste subsista, sin embargo, sin su ayuda. Y no siempre la política es generosa y desinteresada”.

¹⁰ Bolaños y Varela 2012, p.369.

¹¹ Cabral 2013, pp.291-300.

¹² Como tampoco es casual que en 2015, finalizados los fastos del IV centenario del Greco, el Museo de Santa Cruz de Toledo acoja una mediocre muestra sobre la España de los Austrias y, en este mismo año, se conmemore a Santa Teresa de Jesús. La construcción de las identidades autonómicas por los gobiernos conservadores vuelven una y otra vez sobre los mismos personajes sin desprenderse de su tufillo rancio, caduco y muchas veces forzado con calzador para entrar en construcciones micronacionales y artificiales, como en el caso de Castilla La Mancha.

“Andalucía en el época de los moros”¹³ en la que los visitantes se agolpaban para ver la patria de Carmen, los gitanos, las panderetas, o subir en mula a una réplica de la Giralda. Si la imagen del país que se proyectaba de cara al exterior era algo más lúdica y basada en el mito del orientalismo exótico, la imagen que los dirigentes querían mostrar de puertas para adentro, será mucho más seria. Y debatiéndose en una auténtica obsesión regeneradora insuflada por los vientos del nacionalismo, políticos e intelectuales volverán su mirada a las grandes figuras de la patria. Y en España, huérfanos como estábamos de grandes científicos, filósofos o músicos, que abundaban en Centroeuropa, todos los ojos se posarán en los escritores y pintores de los siglos de oro: Velázquez, Cervantes y su Quijote y el Greco serán el objeto de reflexión de varias generaciones. Esta misma reflexión llevaba implícita la recreación de sus vidas, el conocimiento y exhibición de sus obras y la puesta en marcha de sus casas museo.

A LA SALVACIÓN NACIONAL POR EL ARTE, LA ESTÉTICA Y LOS MUSEOS

Generación del 98 versus Generación de 1914

El desastre del 98 fue el detonante de una serie de reflexiones sobre el país y su situación de atraso histórico, que se hacía evidente en el terreno de la cultura y de la ciencia. La primera reacción de los intelectuales fue el ensimismamiento, la autocrítica y el derrotismo. El 98 se regodeará en esa singularidad casticista de *lo español* y va a ver en ello un timbre de gloria y una nueva diferencia espiritual que se debía conservar. La preocupación de los pensadores del 98 no va a ser tanto la necesidad de cambiar España, sino la definición del “ser” de España y la búsqueda de las raíces de esa singularidad que será, al tiempo, una maldición y una gloria. El 98 va a caracterizar pero, sobre todo, va a “estetizar” el país de casticismo y negrura. Las pinturas de Zuloaga o de Gutiérrez Solana muestran esa fascinación por un país paupérrimo y oscuro, pero lleno de acervo espiritual. Las pinturas del Greco y su figura causarán la misma sensación, en el entorno de la vieja gloria de Toledo, hecha ruinas como toda la nación.

En el contexto de la reorganización artística e intelectual de la primera década del siglo, todos los intelectuales que se habían destacado diez años atrás como figuras bohemias y radicales, habían ido mutando hacia posiciones de respeto, auténticos catedráticos del “problema de España”, cuya discusión se va a desplazar del peligroso terreno de la política al ameno locus¹⁴ de la teoría estética. La salvación del país se presenta por la estética. Ya un temprano artículo de Valle-Inclán en la revista *Alma Española* de 1904, había propuesto fomentar la regeneración moral de España mediante el desarrollo de la sensibilidad estética, el arte y la música. Estos principios serán firmemente compartidos y desarrollados por la Institución Libre de Enseñanza (en adelante ILE), como veremos a continuación.

La derrota del 98 va a ser la gran oportunidad que aprovechará el regeneracionismo español para imponer su programa modernizador centrado en tres grandes aspectos: renovar el país en todos sus ámbitos, es decir, cambiar frente a conservar. Europeizar la nación con ciencia, cultura y educación, justo lo contrario a las reflexiones noventayochistas: acabar con el casticismo, “cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid” y, sobre todo, educar. Los hombres del 98 eran incapaces de dar ese salto hacia la acción. Será la generación de 1914 la que rompa la mera discusión filosófica y lleve los principios a la práctica. Los intelectuales de la Edad de Plata

¹³ Dato tomado del artículo de Bernal 1990.

¹⁴ Mainer 2012, pp.69-95.

romperán con la contemplación y el ensimismamiento de la Generación del 98. Mucho menos autocríticos y volcados en el exterior -gracias a la labor de las becas de la Junta de Ampliación de Estudios- serán la primera generación verdaderamente modernizadora y europeizadora del país. Agrupados alrededor de Ortega y Gasset su actuación se resume en su eslogan: España es el problema, Europa la solución.

De forma muy sintética y sencilla podemos decir que ambas generaciones coinciden en bastantes puntos, sobre todo en la visión de España como una gran singularidad histórica y en la aceptación de su fracaso y decadencia. Pero hay una toma de postura por parte de la del 14 que la distancia radicalmente de la del 98: unos miran hacia fuera y otros hacia adentro. Unos arrastran un pesimismo vital frente al optimismo de los otros. El 98 es el último coletazo del liberalismo decimonónico y por eso, desconfía de las masas y no llega a ser propiamente demócrata, frente al 14 europeo, demócrata y reconstructor. Los hombres del 98 son literatos, los del 14, científicos: más ciencia y menos literatura¹⁵. Más hacer y menos filosofar parecen gritar. Y por ello, finalmente se transforman en un proyecto político, frente al proyecto cultural donde se mueven los hombres del 98. Aunque su error fue indiscutible: fracasan en su intento de actualizar el sistema de la vieja Restauración que se salda con la dictadura de Primo de Rivera, la II República y la Guerra civil. Una contienda bélica que corroboró, ante propios y extraños, la imagen romántica de España como un país premoderno y exótico, una imagen que perdurará hasta la transición democrática.

La suma de ambos idearios -la reflexión filosófica y la acción- va a cristalizar, en el campo cultural y museístico, en una serie de actuaciones que serán llevadas a cabo principalmente por institucionistas en el marco de estas coordenadas políticas. Los hombres de la ILE asumirán las reflexiones de la Generación del 98 sobre *el ser de España* y, sobre sus postulados estéticos y filosóficos, pondrán en marcha algunas iniciativas que dejan ver el empuje de la generación de la Edad de Plata. Sus realizaciones en el campo de la enseñanza de arte y en los museos, dejaron una huella indeleble en la educación y la cultura del país.

La Institución Libre de Enseñanza y la creación y musealización de espacios

El surgimiento de la ILE a finales del siglo XIX, su evolución como institución educativa y modernizadora de la cultura y su transcendencia en la vida del país ha sido estudiado ampliamente en numerosos trabajos. La bibliografía¹⁶ sobre la ILE es inabarcable y no constituye el objetivo de este trabajo, del que entresacaremos únicamente los aspectos culturales y lo que atañe al campo de los museos. 1900 es la fecha en que se crea el Ministerio de Instrucción Pública. Era la primera vez que de manera oficial se encomendaba a un organismo de la administración moderna la tutela del patrimonio histórico y la gestión de los museos. Se cumplía así un viejo deseo institucionista que desde el último cuarto del siglo XIX llevaba reclamando su creación, siendo Facundo Riaño Director General de Instrucción Pública.

El Conde de Romanones, segundo ministro tras García Alix, iniciará una serie de reformas -entre ellas la de la Escuela Normal- junto con una política de becas predecesora de la Junta de

¹⁵ López Vega 2014.

¹⁶ Destacamos únicamente dos amplísimas obras de síntesis. La primera de Jiménez Landi *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, 4 volúmenes. Ed. UCM, UB y UCLM, 1996. Y la segunda, más reciente *La ILE y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas Perspectivas*. 3 volúmenes, Ed. Fundación Giner de los Ríos y ACE. 2012.

Ampliación de Estudios creada en 1907. El ministerio se hará cargo del sueldo de los maestros, dependientes hasta entonces de los ayuntamientos. El grupo de la ILE respaldaba el intervencionismo estatal y tomará posiciones en los nuevos organismos que va creando la administración. A lo largo del reinado constitucional de Alfonso XIII se produjo un continuo incremento del gasto en instrucción pública, que creció del 2 al 4% del gasto total del estado, más de la mitad en enseñanza primaria; mejoró la vida de los maestros y, a la larga, se elevó la tasa de alfabetización que pasó del 43% en 1900 al 59% en 1920 y al 71% en 1930¹⁷. Con estas primeras actuaciones ministeriales que traslucían las peticiones que desde hacía años defendían los educadores de la institución, se acababan de sentar las bases legales y administrativas para reformar la educación y la cultura del país y pocos años después, en 1915, se creaba la Dirección General de Bellas Artes, la unidad que se encargaría hasta nuestros días de poner en marcha y gestionar los museos. Todo ello en medio de una inestabilidad política que dificultaba la continuidad de líneas de actuación sostenidas en el tiempo. Sólo piénsese que entre 1902 y 1923 se sucedieron treinta y nueve presidentes de gobierno y cincuenta y tres ministros de Instrucción Pública.

Dentro del ideario fundacional de la ILE, la historia, el arte y sus manifestaciones culturales eran la piedra angular. La ILE otorgará una importancia crucial a la educación estética y a los museos. Su acercamiento a la civilización patria se realizaba a través del contacto inmediato con las obras de arte y con su entorno, dentro de una visión globalizadora que buscaba el genio nacional en el paisaje y en las realizaciones culturales del pueblo español a través de su historia. En aquel momento esto era revolucionario, ya que eran el único establecimiento en España que se ocupaba de la enseñanza artística, del aprecio a los bienes del patrimonio cultural y natural y de la estética. Las raíces de dicho interés se hundían en los escritos del filósofo alemán Krause,¹⁸ que desde los postulados del Romanticismo, había defendido que la dimensión estética era la clave para interpretar el mundo y las actuaciones de la vida humana. De sus numerosos escritos sobre arte, destaca la realización del catálogo de pinturas de la Galería de Dresde y los diarios de su viaje a Italia en 1817. Sus teorías serán la fuente principal sobre la que estudiarán Giner de los Ríos y otros miembros de la ILE. El papel que juega Facundo Riaño en todo el proceso de conformación del ideario estético del colegio y del peso de las artes en la enseñanza es determinante. La casa de Riaño y su mujer, Emilia Gayangos, era de un ambiente entre inglés y granadino con gran gusto por el arte y lo popular. El matrimonio era muy amigo de Giner y compartían con él estancias en sus casa grananida y toledana. Allí es donde deciden prestar atención preferente al estudio del arte, considerándolo una de las bases fundamentales de la educación humana. Riaño era yerno del arabista Pascual Gayangos y publica en 1879 en inglés su *Estudio sobre las Artes Industriales en España*¹⁹. En su relación con Giner, logró interesarle en la arquitectura y artes industriales y le puso en contacto con la mejor sociedad inglesa de la época. Gracias a ello, los hombres de la ILE van a asumir críticamente algunos aspectos de la sociedad británica y de la educación estética inglesa.

Al poco tiempo de surgir la ILE a finales de 1877, Giner impartió un curso de estética con especial aplicación a las Bellas Artes. Riaño también había sido profesor de Cossío en la asignatura de Historia de las Bellas Artes en la Universidad de Madrid. De hecho, el nacimiento de la Historia del Arte como disciplina científica está directamente vinculado a la figura de Riaño

¹⁷ Datos tomados de Moreno Luzón 2012, pp. 143-179, y Cáseda 2011.

¹⁸ Pinilla Burgos 2012, pp.279-301. Otero Urtaza 2012, p.437-457.

¹⁹ Garrido López y Pinto Martín 1996, pp.151-166. Rodríguez Bernis 2012, pp.801-815.

y a los hombres de la ILE. Riaño ya había creado la cátedra de *Historia de las Bellas Artes en los tiempos antiguos* dentro de la Escuela Superior de Diplomática²⁰ en 1863 y el Museo de Reproducciones Artísticas en 1877. En la escuela estudiarán Cossío, Mélida, Rada, Delgado y una larga lista de hombres ligados a la ILE hasta su desaparición en 1901 para dar paso a la enseñanza reglada universitaria, con el ministro García Alix en 1900. Cossío, Giner y Altamira serán los tres pilares de la ILE que desarrollarán las ideas de Riaño y las llevarán a la práctica.

Cuando se organizan como institución y comienzan la docencia del arte y la estética harán de estas disciplinas sus piedras angulares. Todo un desafío a la enseñanza en un país que carecía de cualquier sensibilidad al respecto²¹ y algunos de cuyos ciudadanos se dedicaban a apedrear esculturas. Y el desafío no provenía sólo de las masas iletradas, sino también de muchos intelectuales que miraban con escepticismo y tachaban de ingenuidad²² esta manera tan espiritual de entender la enseñanza y la vida, con ideales cercanos al humanismo renacentista. Un texto de Pío Baroja resume la opinión distorsionada sobre el peso de las artes en los planes educativos “En la ILE, donde se intenta dar una orientación artística a los alumnos, se hace tácitamente una clasificación de la importancia de las artes; primero la pintura, después la música y por último la literatura. Fijándose en la intención que puede tener este orden, se ve que su objeto es no dar al estudiante motivos de pesimismo. Claro, no es contemplando telas viejas pintadas con aceite de linaza, ni con el chim...bum...bum...de la música, como saldrán descontentos; pero ¡qué sé yo! En un país como España, creo que vale más que haya descontentos que no señoritos correctísimos que vayan al laboratorio con una blusa muy limpia, que hablen del Greco y de Cézanne y de la Novena Sinfonía, y no protesten, porque detrás de esa corrección se adivina el optimismo de los eunucos”²³. La incompreensión no les dejaba ver que nada había ni hay más eficaz para la transformación de la nación y modernizarla que educar

²⁰ Pasamar y Peiró 1996.

²¹ Sirva de ejemplo este elocuente artículo, salido seguramente de la mano de Cossío y que aparece en *La Ilustración* de 30 de marzo de 1901 con el título *Miscelánea artística*: “Las exposiciones de Bellas Artes son aquí, en Madrid, un acontecimiento para ciertas clases intelectuales, no para todas. No digamos nada del pueblo alto y bajo. A estas horas ignoran casi todos los habitantes de la villa que tal certamen vaya a celebrarse y que en París, Berlín, Londres, Munich, Viena, Venecia y otras capitales los salones” tienen toda la importancia de una verdadera fiesta pública, de un espectáculo sin igual, al que concurren cientos de miles de personas y que dan lugar a discusiones acaloradas entre los técnicos y los críticos y los aficionados. No han llegado todavía y -presumimos que no llegarán en muchos siglos- a ser la pintura y la escultura, con el grabado y el dibujo alimento espiritual, no del vulgo indocto, sino para la mayoría de las clases cultas de España, como lo es y lo ha sido para Italia. La educación estética, en nuestro sentir la más alta a la que puede llegar en su constante aspiración de perfeccionamiento el espíritu humano, es la más olvidada de nuestra patria. Y no tan solo la más olvidada sino también la más menospreciada. Hablar de arte en cualquier lugar donde se reúnan varios amigos, aun cuando estos tengan títulos académicos, es dar la lata. Director General de Instrucción Pública hemos conocido que no sabía distinguir una pintura al pastel de otra al óleo. En plena capital de España se apedrean las estatuas; y para que el diablo no se ría de la mentira, ahí están las sedentes de Servet y su colega el divino Vallés, que decoran el pórtico del museo del Dr. Velasco, sin narices ni dedos...pero no es tan sólo en la gran masa del pueblo donde el sentimiento de belleza brilla por su completa ausencia; lo es también entre las clases llamadas directoras, sin excluir parte del profesorado. Más de una vez hemos tenido que defender la necesidad de las enseñanzas artísticas, que rechazan algunos profesores de otras enseñanzas, diciendo que pensar en resucitar las manifestaciones de aquel género en nuestro país “es empeñarse en vivir con la cara vuelta al pasado”. Como si el mueble, la tapicería, la joyería la cristalería, la herrería ornamental, la cerámica etc. fuesen cosas arqueológicas y produjesen algo ya en desuso...”

²² Así por ejemplo Joaquín Xirau, henchido de amor franciscano y del magisterio de Cossío, al que consideraba un Greco viviente, escribió durante su exilio en Méjico *Amor y Mundo*, una de las mejores obras de la filosofía de la educación española en el siglo pasado.

²³ Recogido de Sánchez de Andrés 2012, pp.501-527.

ciudadanos libres, con espíritu crítico y amantes de la cultura patria. La educación estética - y especialmente la musical- tan importante en Europa y tan relegada en España, adquiriría gran relevancia en este sentido, ya que permitía al educando adquirir los valores y las esencias del “genio español” a través del arte.

Esta enseñanza se realizaba mediante la observación natural y, de ahí, que excursiones y museos tuvieran un papel preponderante en las enseñanzas de la ILE. Estos lugares fueron una pieza clave, aunque tampoco se libraron de las miradas devastadoras y pesimistas de los hombres del 98. Unamuno en su artículo titulado “En Aguilar de Campoo” de su libro *Andanzas y visiones españolas*, ante las ruinas del monasterio dice “... y del mismo modo va yendo España toda al Museo. Y un Museo es el más terrible de los cementerios, porque no se le deja en paz al pobre muerto...y el troglodítico tradicionalismo español huele a Museo donde no entra ni el sol ni el aire...”. Una visión terrible y certera de la situación de los museos españoles hacia 1900. Ya Giner lamentaba en 1887 su estado “verdaderos cementerios de obras y restos mudos, mal montados, sin aclaraciones en los objetos expuestos ni catálogos que están mal hechos o se venden a precios inaccesibles y por eso su influjo sobre la instrucción, gustos, educación y cultura general de la masa es sumamente escaso o nulo”²⁴. Para paliar esta situación Giner había sugerido una serie de medidas como conferencias divulgativas, visitas guiadas, etc. que en buena parte ya había iniciado la Institución. Esta preocupación por la función social que debían de desempeñar estos centros surgió también con fuerza en los mismos años en otros países europeos y por ejemplo, llevó en 1911 a establecer en los museos ingleses un sistema de guías populares. La exitosa experiencia consiguió que el número de asistentes²⁵ creciera en el British Museum de Londres pasando de los 754.000 en 1911 a 947.000 en 1913.

Por las mismas fechas, la visión de los museos españoles era la de un desván lleno de objetos apilados como baratijas. La ILE va a influir directamente en su reformulación como instituciones más accesibles al público, con montajes más selectivos que cumplieran con el papel docente que se les empezaba a otorgar desde la administración. Romanones había definido los museos como *centros docentes que la erudición colecciona y expone al público en series ordenadas metódicamente*, a la vez que establecía por R.D. de 6 septiembre de 1901 la entrada gratuita a todos los museos nacionales, obligándolos a poner rótulos explicativos y a organizar cursos y conferencias, *para que los museos dejen de ser depósitos de ejemplares raros y pasen a ser laboratorio de enseñanza práctica y positiva*. Esta medida era un fiel reflejo en la práctica del poder de los postulados de la Institución. Los museos archivos y bibliotecas custodiaban la memoria y las tradiciones nacionales y debían ponerlas al servicio de los ciudadanos. Ese mismo año, el ministro racionalizó el cuerpo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos y dio nuevos reglamentos, profesionalizando así su gestión y el trabajo técnico.

A pesar de la gran diversificación de las salidas y excursiones que contemplaba cada curso educativo de la ILE, la gran mayoría se van a focalizar en torno a los museos, que se erigirán en el medio fundamental para dar a conocer a los escolares la historia del arte. Se llegaron a dar cursos completos de historia y de arte casi exclusivamente en museos y ante monumentos ya que, para Cossío, la enseñanza debía de hacerse en presencia del objeto artístico y no en los libros. Cossío nunca puso en manos de un escolar un libro de arte. La enseñanza se hacía en contacto directo con la pieza original ya que “en ningún pueblo, por pequeño que sea, falta

²⁴ Giner 1887, p.42.

²⁵ Dato tomado de Caballero 2002, p.184.

iglesia y en ella esculturas y pinturas...”. En el programa académico de la ILE se lee “la historia del arte, enseñada en excursiones y museos, es uno de los instrumentos más poderosos para la educación y debe de ir ligada a la historia”. Porque para el institucionismo, el arte era el mayor instrumento de formación moral y nacional y el museo su lugar de estudio, pero no el lugar natural de la obra de arte, que se prefería en su contexto. Cossío mostraba cierta reserva al respecto y de hecho, sus visitas con escolares a los museos eran cortas y estaban muy estructuradas. Normalmente, la visita se componía de dos partes: en la primera se examinaba el museo como un todo; en la segunda se iniciaba al niño en la observación personal de los cuadros, para que adquirieran un conocimiento sencillo de las obras y artista más notables de la escuela española²⁶. Previamente se dedicaban dos clases de unos cuarenta y cinco minutos al objeto de estudio. Las salidas a museos solían hacerse el sábado por la mañana e iban dirigidas hacia la educación primaria. En el programa del Instituto-Escuela, al menos una vez a la semana, se iba de visita al Museo Arqueológico, al Prado, a Reproducciones Artísticas o a Ciencias Naturales. Además, una vez al año se organizaba una excursión a El Escorial y otra a un paraje natural (Gredos, Guadarrama, etc.). En secundaria, alternaban cada semana una excursión sobre ciencias naturales y otra de historia que se solía impartir en el Museo Arqueológico. Tres salidas a El Escorial, Aranjuez y Alcalá completaban la formación. En el curso²⁷ de 1922 los alumnos de bachillerato realizaron 163 visitas a museos en Madrid y 26 fuera de la ciudad. La cifra era algo menor para los alumnos de primaria, pero el concepto educativo de Cossío era casi universitario. Cossío llevó la universidad a la escuela, en un viaje inversamente proporcional al de la educación actual.

Aquellos que se visitaban con más asiduidad eran los pocos abiertos en Madrid: El Museo del Prado, el Arqueológico, el de Reproducciones Artísticas, el Museo de Ciencias Naturales, la Real Armería y las colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Casi todos estaban en el lamentable estado que nos describía Giner, atestados, con exhibiciones carentes de criterios, solitarios y abandonados. El ideario de la ILE supuso un fuerte revulsivo que obligó a estas instituciones a reorganizarse, para poder atender las frecuentes y numerosas visitas escolares y cumplir con la función pedagógica que el Ministerio les había otorgado. La institución sacó a los museos de su letargo, sacudiéndoles el polvo y obligándoles a abrirse a la sociedad y a mirar a sus homólogos en el exterior.

Si hay dos centros que sean plenamente institucionistas estos son el Museo de Reproducciones Artísticas²⁸ y el Museo Pedagógico Nacional. El primero estaba previsto para cuando el arte no estaba al alcance de todos. Fue creado en 1877 siguiendo la tradición de los grandes museos europeos como los existentes en Berlín o Munich. Riaño fue su gran impulsor, atribuyendo a las espléndidas reproducciones de yeso un alto potencial educativo, en una época en que los vaciados de las grandes obras maestras del arte se hacían indispensables para su estudio y difusión. Las escuelas carecían de libros de arte, grabados o fotografías, todos ellos medios muy caros. La difusión masiva de la fotografía y la democratización del viaje y del turismo acabarán con esta tipología de museo que supuso una auténtica novedad en su momento. Para suplir las carencias de los enseñantes, se creará el Museo Pedagógico²⁹ Nacional en 1882. No era un

²⁶ Otero 1994, p.175.

²⁷ Dato tomado de Gómez Álvarez 2007, pp. 4-67.

²⁸ Sobre el museo, Almagro 2000 y Bolaños 2013.

²⁹ Moreno Martínez 2012, pp.459-475.

museo propiamente dicho, sino un centro de formación del profesorado donde se ponían a disposición de los usuarios las últimas novedades en materia pedagógica, a nivel internacional. Su biblioteca en 1895 era la segunda más visitada de Madrid con más de trescientas consultas diarias. Y dando un paso más allá en el tiempo se pondrán en marcha los museos circulantes de las Misiones Pedagógicas para que los desheredados del país, que eran casi todos sus habitantes, pudieran acceder a ese imaginario artístico hasta en las más remotas zonas rurales. Ese “museo y arte para todos” que fueron las exposiciones rodantes de la ILE, estaba formado en su gran mayoría por las copias de los principales cuadros de la escuela española del Museo del Prado: El Greco, Velázquez, Murillo y Goya, llegaban en camiones a las plazas de los pueblos para alimentar espiritualmente a la masa de analfabetos hambrientos a los que la belleza y la instrucción sacaría de su bárbaro atraso.

Museos que definen el *Alma de España*

Dentro del amor a los museos, el Prado ocupaba un lugar central, pues conservaba los mayores tesoros de la escuela española y, por tanto, los hitos que pautaban el devenir histórico y artístico nacional. Velázquez era el eje central y Aureliano de Beruete su investigador, encargado de redactar su catálogo y de depurar y ordenar la colección tras los fastos del centenario de 1899. El Prado condensaba el espíritu patrio³⁰ y constituía una pieza imprescindible en las tareas nacionalizadoras, por lo que algunos gobiernos le dedicaron notable atención. Canalejas mandó reproducir sus obras mediante copias para enseñanza (R.D. 10 septiembre de 1911). Y en 1912 se abordó una reforma en profundidad, creando un Patronato al que se encomendó reorganizar las colecciones. El museo debía ser un libro abierto que sistematizara las colecciones siguiendo los escritos de Cossío y de la ILE. En este Patronato había escritores, pintores, críticos de arte, coleccionistas... Formaban parte de él Beruete, Tormo, Casa Torres, Errazu, Lázaro Galdiano, el propio Cossío y, por supuesto, el Marqués de Vega- Inclán. En las actas de 1913, el marqués ya expresaba con claridad la idea de que en el primer museo nacional, debía exhibirse y admirarse la pintura española cronológicamente y por autores, en la línea que había propuesto para el Museo del Greco, incluyéndose salas monográficas por pintores, pero elaborando una selección de obras para exponerlas con el refinamiento necesario. En 1920 se abre por primera vez una sala dedicada al Greco, en la que, además de instalar una buena selección de las obras del pintor, se había ambientado con muros opacos, entelados y un zócalo de madera para darle, en palabras de Tormo “el ambiente propio del ilustre pintor cretense, muy adecuado a la época y al espíritu del Greco”. El montaje levantó grandes reticencias y algunos críticos lo compararon con las iglesias toledanas. En 1927, cuando se inaugura casi toda la nueva instalación del museo, el gusto expositivo siguió esa misma línea, con un tratamiento ecléctico de las salas, a medio camino entre los *period rooms* y las doctrinas de arquitecturas neutras de la escuela moderna, que se había iniciado con la exposición³¹ dedicada al centenario de Velázquez. Sánchez Cantón,

³⁰ Moreno Luzón 2012, pp.143-179.

³¹ Bernal “Museos y exposiciones en el cambio de siglo (1897-1903)” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo III-6. 1990. “Para ello se ha tenido en cuenta que un museo es ante todo un establecimiento docente, y debe atenderse en él con preferencia a facilitar el estudio ordenado del nacimiento y desarrollo de las obras de arte que en él se encuentran, agrupadas ya por escuelas ya por autores ...obedeciendo a este criterio se han reunido en la sala de honor del museo las obras auténticas de Velázquez y para completar en lo posible es estudio de sus obras todas, se han colocado en la entrada reproducciones fotográficas de las que se conservan en el extranjero... el cuadro célebre de las Meninas ha sido instalado en una habitación a parte, a fin de que con una adecuada iluminación pueda apreciarse mejor el magnífico efecto de tan hermosísima pintura...” Nota de la *Revista La Ilustración Española y Americana*, nº XXII y XXIII, 1899.

autor del proyecto, defendía la novedad que representaba el nuevo sistema, al conjugar los valores estéticos “a un andar pueden verse los mejores ejemplares” y los pedagógicos, que permitían al público lego darse cuenta de la evolución histórica³². Pero la contradicción entre los dos estilos de exhibición y su crisis se harán patentes en los años treinta.

Para esa fecha, el Museo del Greco de Toledo ya había alcanzado su máximo desarrollo. Y si el Museo del Prado empezaba a encarnar el alma de España a los ojos de la nación y ante el resto de países, el Museo del Greco lo había intentado mucho antes, como veremos en los próximos capítulos. El marqués, gran amigo de Cossío y muy cercano a la ILE, había comprendido perfectamente el ejercicio de rehabilitación de la memoria que había que emprender con los grandes referentes de la nación. Al mismo tiempo, había captado a la perfección la importancia de los valores intangibles, simbólicos y morales que tenía que trasladar al proyecto del Greco. La casa y el museo se tenían que convertir en espacios que, no solo albergaran los cuadros del pintor y los enseñaran con criterios pedagógicos, sino también en un lugar de la memoria cuyo ambiente capturara el espíritu de un pintor, una época y una nación. Un auténtico “museo del alma”³³. La casa museo recuperaba el pasado y también el deseo de escenificar -literalmente- la historia, un deseo que había expresado en Inglaterra Walter Scott y que Vega-Inclán hará suyo en sus utópicos proyectos de casas y museos. Este legado de patrimonio inmaterial³⁴ plasmado en un edificio, pionero en España, era compartido por su amigo Archer Huntington, cuyo proyecto de trasladar al centro de Nueva York un trocito de España se resumía en sus palabras: “Un museo que (...) ha de condensar el alma de España en contenidos, a través de obras de la mano y del espíritu. No ha de ser un montón de objetos acumulados al buen tuntún hasta que todo ello parezca una asamblea artística (...). Lo que quiero es ofrecer el compendio de una raza (...)”³⁵. Pero en realidad el marqués estaba dando un paso más allá. Porque no sólo recreará una determinada idea del pasado y de la historia de España, sino que concebirá la nación como un inmenso museo lleno de obras de arte dispuesto a ser musealizado y promocionado turísticamente. Toda España era un museo, era un ambiente, era una historia, y la Casa y el Museo del Greco eran el laboratorio experimental que Vega-Inclán iba a poner en marcha.

La novedad que supuso el proyecto *vegainclaniano* en nuestro país comenzaba por el mero hecho de introducir el concepto de casa museo, una tipología inexistente en España hasta el momento. Hijas del romanticismo decimonónico, en Europa habían ido eclosionando al son de los acordes del nacionalismo emergente. La del Greco será la primera que se cree en nuestro territorio y sin duda fue el proyecto más completo y a la vez más complejo de todas cuantas se crearían en las décadas siguientes. Porque el ejercicio de resucitar el pasado sin convertirlo en un pastiche o en algo burdo no era sencillo y Vega-Inclán era consciente. El reto era la transformación del espacio rehecho en un escenario teatral³⁶, un gran espacio escénico preparado para la exhibición de obras maestras de la pintura y para realizar un viaje de regresión histórica a modo de *performance* turística en el que los visitantes del museo eran, a la vez, espectadores y protagonistas.

³² Bolaños 2010, p.350. Las contradicciones entre los dos estilos de montaje y la crisis de las *period rooms* se escenifica en España en 1934 en la reunión de la Oficina Internacional de Museos. En esos mismos años se producía la instalación del Altar de Pérgamo en Berlín, que fue tan criticada como elogiada.

³³ Torres 2013, p.228.

³⁴ Pérez Mateo 2014, pp.23-54. Querol y González 2014.

³⁵ Coddington 2000, pp.15-39.

³⁶ Domenech 2007, pp.179-188.

Resucitar el “Alma de España”, revivir un determinado pasado y una concreta manera de entender la nación será la carga ideológica que sustente el entramado de la casa y el museo toledanos. La utilización de estos novedosos espacios para construir una auténtica ideología de Estado no se verá como algo amenazante y la cultura y el turismo se convertirán en un elemento de desarrollo y difusión eficaz y, aparentemente, inofensivo. Y no lo fue tanto, porque aunque el proyecto político se agotó a finales de los años setenta, la distorsión de la figura y de la producción del pintor ha marcado la investigación sobre el Greco hasta la actualidad.

EL GRECO 1900: EL REDESCUBRIMIENTO DEL PINTOR Y SU CONVERSIÓN EN MITO NACIONAL

“...Se encuentran colocados estos retratos en la antesala que precede al gran salón del Museo. Son ocho, cinco de ellos están a la izquierda de la puerta de entrada; a la derecha los otros tres. Les designo por nombres que no tienen. Señalarles por su número solamente, me parece frío y sin expresión...” Con este relato de Pío Baroja comenzaba la historia de uno de los más famosos cuadros del imaginario colectivo de todos los españoles: *el Caballero de la Mano en el Pecho*, que ese martes, 26 de junio de 1900, dejaba de ser un anónimo retrato catalogado con un escueto nº 242 en los inventarios del Museo del Prado, pasando a ser nominado en un acto creador del escritor noventayochista y convertirse así en una de las más famosas pinturas del arte universal. En ese momento, el primero de los museos nacionales no contaba con una sala dedicada al Greco y sus cuadros colgaban de las paredes sin título, sin nombre, con un aséptico número de catálogo.

La situación no tendría nada de especial si recordamos que unos setenta años antes, en 1828, cuando se decidió decorar la fachada del museo con los medallones de grandes artistas, ningún académico sugirió al griego para figurar entre ellos; es más, incluso el director del museo, Federico de Madrazo, manifestaba un profundo rechazo hacia las pinturas del Greco que no dudaba en transmitir a sus alumnos. En 1902, cuando el museo decide organizar la primera exposición dedicada al pintor, Salvador Viniegra, en el catálogo de la misma, indica el temor de la academia ante la influencia de la modernidad de la pintura del cretense. Esta resistencia a la consagración del cretense como uno de los grandes genios de la pintura se irá venciendo en un lapso de veinte años y ya hemos visto que el buque insignia de los museos españoles acabará dedicando una sala al griego en 1920, ante las insistentes peticiones de críticos, artistas e intelectuales. Para entonces, el Museo del Greco de Toledo, expresamente construido por el Marqués de la Vega-Inclán para honrar al pintor, ya contaba con diez años de andadura y en él se celebrara al pintor como el gran artista español por excelencia.

Esta revalorización del Greco es considerada como uno de los redescubrimientos más espectaculares de la historia del arte y se produjo, tanto por la evolución del gusto estético como por un complejo proceso político de “nacionalización de la cultura”³⁷. La recuperación de la pintura del Greco y su inclusión entre los grandes genios de la pintura universal había comenzado ya durante el Romanticismo, cuando se presentaba como el pintor que encarna al artista libre, original y de espíritu rebelde, siguiendo los valores románticos por excelencia y en contraposición a la interpretación neoclásica³⁸. En el cambio de siglo, destacaban entre los impulsores del redescubrimiento pintores como Rusiñol, Martín Rico o Zuloaga quien a sus diecisiete años copiaba obras del Greco llegando a poseer catorce cuadros del cretense,

³⁷ Storm 2011 y 2014.

³⁸ Sobre las diversas interpretaciones del pintor y la valoración crítica de su figura, véase Álvarez Lopera, 1987, 1999 y 2005.

noventayochistas como Baroja, Azorín y Unamuno, investigadores como Rafael Domenech o ilustres hispanistas como Maurice Barrès, Huntington o el poeta Rilke que contribuirán a darle una dimensión internacional al proceso. Pero sobre todos ellos sobresalían los intelectuales ligados a la ILE, Riaño, Beruete, Giner y, sobre todo, Cossío. Será su gran monografía sobre el pintor y el catálogo de su obra conocida, el primero que se escriba sobre el cretense y el que lo sitúe entre los grandes maestros de la escuela española del Siglo de Oro junto a Murillo, Velázquez o Zurbarán.

El redescubrimiento del pintor corre paralelo al nacimiento de la moderna nación española y a la propia conversión del Greco en mito de la cultura hispana. La construcción de España, convertida en género literario, arqueológico y artístico, producirá la construcción de las "escuelas artísticas nacionales"³⁹ y al descubrimiento del Greco, precederán el de Velázquez y Goya, consolidando así la tríada de los genios de la pintura hispana. Pero la "hispanización" del Greco no fue obra exclusiva de españoles ni tuvo un significado inequívoco⁴⁰. En la nacionalización del pintor será determinante la obra de Cossío, quien en 1908, convertirá al Greco en un héroe nacional. Los influjos progresistas provenientes de su vinculación a la Institución Libre de Enseñanza y su marcado darwinismo le hacen afirmar que el Greco supo *adaptarse rápidamente a su nuevo medio* y que, inmerso en el ambiente toledano e imbuido del espíritu español, *evoluciona* hasta convertirse en el primer intérprete del arte nacional. Esta revisión afectó al contenido y a la intensificación de la interpretación nacionalista del cretense y, como subraya Storm, *la Historia, o sea, la construcción de un pasado adecuado, sirvió para legitimar la propia posición ideológica o artística* de cada uno de los estudiosos del Greco. Así por ejemplo, para Zuloaga el individuo no era un ser aislado, sino un ente vivo que se forma o incluso es determinado por su entorno y por ello ve en el pintor, irremediabilmente influenciado por el espíritu nacional, la síntesis espiritual de lo "esencialmente español". Nada más lejano a la interpretación que harán Rusiñol o el crítico Meier-Graefe. El primero, en una fiesta modernista⁴¹ en Sitges lo identificará, no con Castilla o España, sino como el precursor de las grandes corrientes internacionales, en un intento de acercar al nacionalismo catalán a la modernidad europea. De este modo, el pintor griego llegó a formar parte de la progresía y del modernismo catalán. El segundo, ante el creciente clima nacionalista en Alemania en vísperas de la Primera Guerra Mundial, lo propondrá como ejemplo a seguir a los pintores alemanes de su tiempo y así es como Kandinsky y Marc presentaron en 1912 al Greco en el almanaque *El Jinete Azul*. De hecho, a lo largo de los años, por la propia originalidad de sus recursos técnicos y expresivos, surgirán muy diversas interpretaciones personales que verán al Greco ora como un pintor decadente y místico, ora como la imagen de los valores de la raza castellana, ora como precursor del impresionismo, cubismo, modernismo o expresionismo⁴².

En la nacionalización del pintor, cuyo proceso obviamente no ha concluido -y al que volveremos en los capítulos finales- jugó un papel importante la ciudad de Toledo y su ambiente cultural. La ciudad del Tajo mostraba en el cambio de siglo una cierta indolencia hacia la obra del griego. El pintor Martín Rico, que nos legará una de las primeras vistas de la Casa del Greco cuando

³⁹ Portús 2012.

⁴⁰ La nacionalización del Greco no fue un proceso exclusivo español. Hadjinicolaou (1990 y 1999) analiza el proceso de helenización del cretense paralelo al que sufre en España.

⁴¹ Milicua 1996.

⁴² Sobre las diversas interpretaciones del pintor y la valoración crítica de su figura más recientes, véase Álvarez Lopera 2005, Martínez Burgos 2008, Storm 2013, Marías 2014, Hadjinicolaou 2014 y Lavín 2015.

todavía era una casa de vecinos, denunciaba la mala conservación de los cuadros diseminados por la ciudad imperial, *por la ignorancia que se tiene en el valor artístico de los mismos*⁴³ y *por la incultura y desidia de algunos curas*, doliéndose también como otros muchos viajeros, por las dificultades que encuentra para su contemplación. Hacia 1900 Toledo, la *ciudad relicario* de Concha Espina o la *aburrópolis* de los funcionarios que llegaban a la misma, contaba con casi 23.000 habitantes y una actividad cultural de cierta relevancia, que hacían de ella un pequeño foco de atracción para intelectuales y bohemios. La vida provinciana transcurría plácidamente apenas alterada por la celebración semanal del mercado de los martes y las primeras proyecciones de cine en 1901, en un barracón montado para este efecto en la plaza de Zocodover. El casino, los cafés y algún que otro establecimiento de las calles Alfileritos y Sillería, para solaz y tertulia de la burguesía local y las representaciones casi diarias en el nuevo Teatro Rojas resumían la oferta lúdica completada por cinco confiterías de calidad. Para bajar la digestión, los inevitables paseos por la Vega, el Miradero, el Tránsito o la Ronda que circunvalaba la ciudad con sus ermitas de la Cabeza o del Valle, la actual “vuelta al valle”. Ayer, como hoy, el eje de las Cuatro Calles, Comercio y Zocodover, era la arteria principal del laberíntico callejero que entonces albergaba las cuatro librerías –hoy sólo queda una- que abastecían la escasa clientela que las frecuentaba. Nada extraño, considerando que el índice de analfabetismo, especialmente femenino, rondaba el 80% de la población. Este erial fue el hogar al que llegaban y donde se instalaban durante años los funcionarios, militares de la Academia de Infantería y, en especial, los maestros de la Escuela Normal de Magisterio⁴⁴ y del Instituto, que constituyeron un grupo brillante de divulgación de la modernidad educativa de la ILE a lo largo de los años, con nombres como Dolores Cebrián, Carmen Burgos (Colombine), Ventura Reyes, Luis de Hoyos, Julián Besteiro o Félix Urabayen. Este último, director de la Normal, escritor y articulista, describirá⁴⁵ magistralmente el ambiente de la ciudad desde el Hotel Castilla, en cuya vivienda situada en el tercer piso se citaban los mejores pintores del momento (Regoyos, Beruete, Andrade, González Bilbao, etc.) y cuantos viajeros ilustres visitaban la ciudad. El interés que se empezará a generar a través de este foco de intelectuales será tal que constituirán un grupo conocido en la ciudad como “*los del Entierro del Conde de Orgaz*” dedicado a su estudio y constituido por José Sancho Adellac, catedrático de Instituto, Ventura Reyes Prosper, profesor del Instituto de Toledo y primer *cicerone* de Urabayen en la ciudad, el doctor Román Delgado, Angel Vegué Goldoni, el forjador Julio Pascual, Borja San Román, Ventura Comendador y el mismo Urabayen. Todos decidieron estudiar al pintor y con ellos, otros intelectuales venidos de Madrid a Toledo como Cossío, Zuloaga, Azorín, Vegué Goldoni y otros ateneistas. El mismo Cossío, en una larga carta a Urabayen, reconocía que *sólo los poetas pueden intuir las cosas antes que los eruditos las descubran y comprendan*. Y este es el ambiente⁴⁶ que Vega-Inclán encuentra a su llegada a Toledo y donde se mueve.

Cossío con su estudio y Vega-Inclán con su museo serán los máximos exponentes del redescubrimiento del Greco y de su intrínseca vinculación a Toledo en los primeros años del

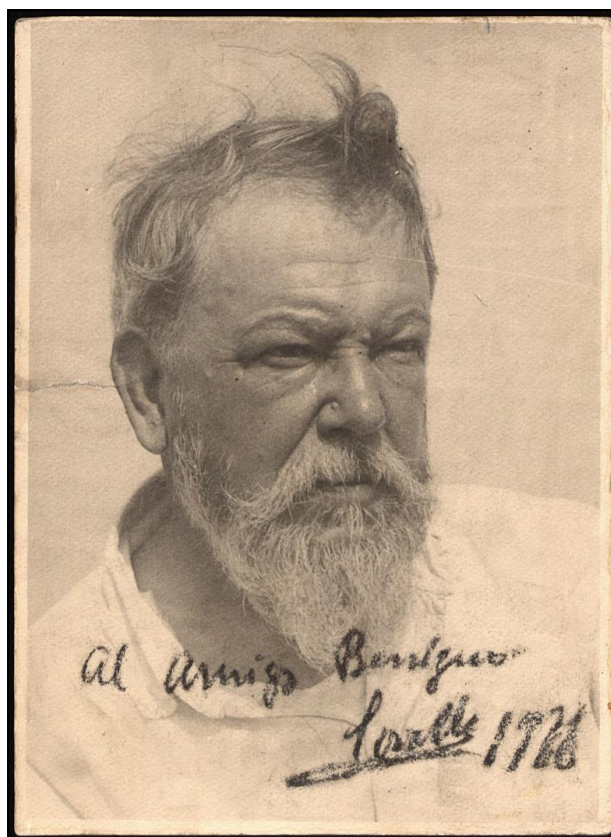
⁴³ García Rodríguez y Gómez Alfeo 2002, p.209.

⁴⁴ Ballesteros García 2006.

⁴⁵ Fernández Delgado 1988. Véase especialmente dos obras *Toledo*, *Piedad* y *Toledo la despojada*, en las que se radiografían los diversos focos intelectuales de la ciudad, el expolio patrimonial que la misma está sufriendo o el capítulo que el autor dedica al Greco en la primera de las novelas, fruto evidente del interés que el estudio del cretense estaba tomando.

⁴⁶ Para una visión más detallada del ambiente toledano en las primeras décadas del siglo XX, puede consultarse la tesis doctoral de Lara Martínez *La ciudad de Toledo en la Edad de Plata (1900-1939)*. Un estudio de sociología cultural urbana. UCM, 2010.

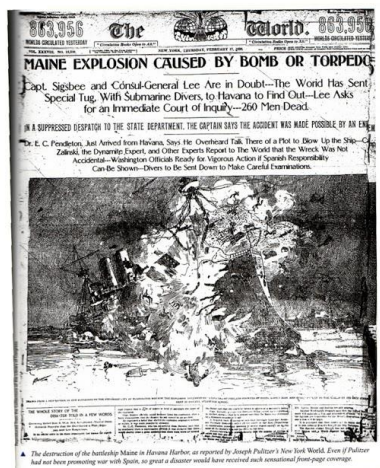
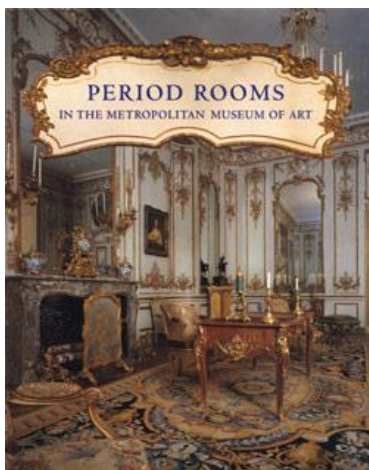
siglo XX. La imagen⁴⁷ que ambos construyeron del pintor ha perdurado con fuerza durante todo el siglo XX, condicionando la interpretación y el estudio del pintor y de sus obras. Ambos fijan el mito de un Greco hispano y castizo, depositario de todos los valores de la patria, que sólo alcanzará su máximo esplendor cuando se asiente en Toledo. De poco valió el desacuerdo de algunos hispanistas alemanes, las investigaciones de Borja San Román o del profesor Elías Tormo. El Greco, *alma de España*, emblema del catolicismo y del caballero castellano sólo se empezará a desmoronar levemente en los años sesenta cuando Harold Wethey confeccione un nuevo catálogo razonado y de paso a un amplio capítulo sobre las producciones cretenses e italianas. El investigador anglosajón empezaba a descubrir un nuevo pintor mucho más italiano que español que lo situaba en unas coordenadas de estudio internacionales. Los pilares del Greco hispano comenzaban a agrietarse -lo mismo que los muros de la casa-museo- para abrir la puerta a los grandes trabajos de los profesores Álvarez Lopera, Marías y Hadjinicolau, que nos legarán una imagen del Greco como un pintor intelectual, erudito, griego e italiano, muy lejana a la que Cossío y Vega-Inclán habían dejado fijada en un libro y un museo.



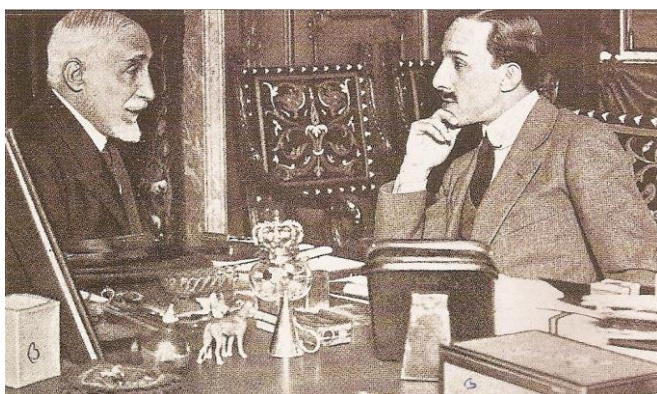
Fotografía dedicada al marqués de su amigo el pintor Joaquín Sorolla

⁴⁷ Storm 2013, pp.349-376.

1900: Museos en el cambio de siglo



Exposición sobre los interiores de ambiente en el Metropolitan Museum de Nueva York
Explosión del *Acorazado Maine* en Cuba. Inicio de la guerra contra EEUU y desastre de 1898

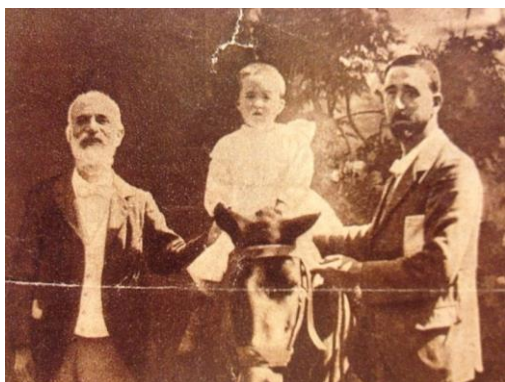


El Rey D. Alfonso XIII despachando con Antonio Maura



Giner de los Ríos, Cossío y Von Bode

1900: Museos en el cambio de siglo



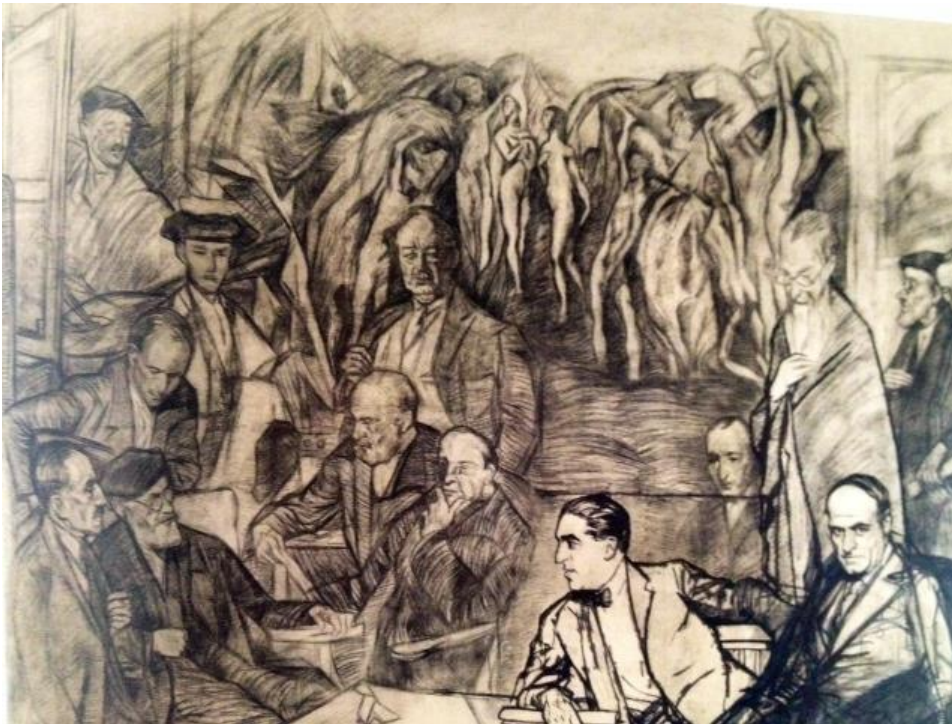
Giner, Cossío y su hija. Manuel Bartolomé Cossío retratado con su obra y el *Caballero de la mano en el pecho* de fondo



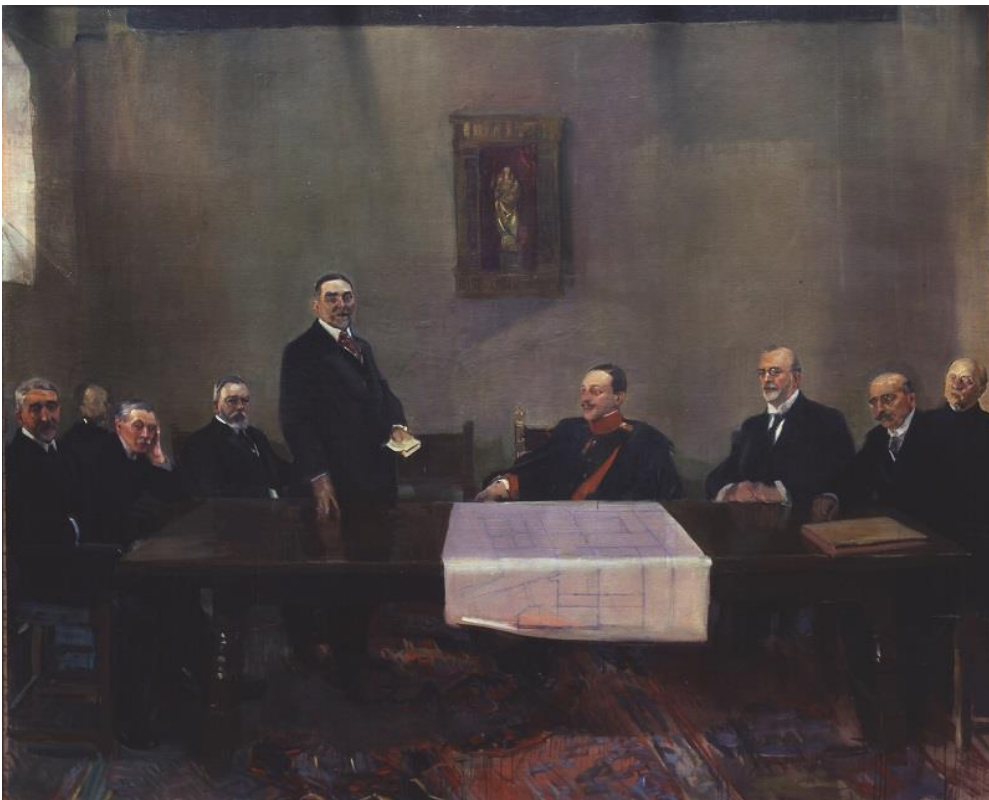
Alfonso XIII inaugura la exposición sobre el Greco en la Real Academia de Bellas Artes. Vega Inclán aparece detrás del rey con uniforme militar



Monumento al Greco en Sitges Estudio de Picasso sobre El Greco



Ignacio Zuloaga, *Mis amigos*, un retrato de la Edad de Plata con la *Visión del Apocalipsis* del Greco como fondo.



Patronato del Museo del Greco obra de Sorolla. Hispanic Society de Nueva York

«TOLEDO» «REVISTA D ARTE»

1.439



FIGURAS
TOLEDANAS

El Marqués de Vega Inclán

*De todo lo pasado enamorado,
este prócer la vida se la pasa
dotando a los ingenios, de la casa,
que al presente recuerdan el pasado.*

*Con un tesón por todos admirado,
en empeño tan noble no fracasa,
que en su culto y amor, no pone tasa,
en pro de los ingenios que han brillado.*

*Un día es en Toledo, otro en Sevilla,
otro en Valladolid... dotar procura
a los grandes talentos de Castilla,
del hogar que recuerde su figura,
y el compendio de tanta maravilla
reparte por España su cultura.*

RÓMULO MURO
FOTOGRAFÍA ALFONSO

EL MARQUÉS DE LA VEGA-INCLÁN EN EL AÑO DEL IV CENTENARIO DE LA MUERTE DEL GRECO. UNA REVISIÓN CRÍTICA DEL PERSONAJE.

En el panorama cultural de la España finisecular y en el Toledo de 1900 destaca la figura de D. Benigno de la Vega-Inclán. Su estudio resulta clave a la hora de acercarse al conocimiento de la gran pintura española y su nombre aparece asociado a museos¹ y colecciones aunque, con frecuencia, también a ventas de obras maestras. El controvertido personaje del II Marqués de la Vega-Inclán (1858-1942), mecenas y marchante de arte en la España Alfonsina, puso en marcha proyectos culturales como el de la Casa y Museo del Greco de Toledo, la Casa de Cervantes en Valladolid o el Museo Romántico de Madrid pero también instituciones como la Comisaría Regia de Turismo -germen del futuro Ministerio de Turismo- de la que fue nombrado Comisario Regio entre 1911 y 1928. Con una modernidad visionaria, impulsó la creación de la red de Paradores Nacionales, la construcción de hoteles como el Alfonso XIII de Sevilla, la reconstrucción del Barrio de Santa Cruz y la organización de infraestructuras necesarias para el desarrollo turístico de nuestro país. Poseedor de una personalidad arrolladora, gran carisma y excelentes contactos entre la alta sociedad de la época, el rey D. Alfonso XIII vio en su persona y proyectos la fuerza propagandística que necesitaba para revitalizar el sentimiento nacional a través del arte, tras el desastre noventayochista. Y el Greco y Toledo serán dos de sus puntales.

La figura de Benigno de la Vega-Inclán ha sufrido un curioso proceso de lauda, olvido y reivindicación en los últimos años. En 1965 el arquitecto Vicente Traver escribía su biografía oficial ensalzando todas sus virtudes, logros y exponiendo sus obras culturales. De igual forma y recientemente, Campos Setién vuelve a escribir una glosa laudatoria sobre el personaje sin apenas aparato crítico, en la misma línea que Traver. Sólo en los últimos años han aparecido visiones más críticas. Me refiero a los escritos de Álvarez Lopera, Menéndez y Moreno -más centradas en su vertiente turística- especialmente esta última. En el monográfico de Menéndez sí se da un amplio tratamiento a su actividad como marchante, aunque la autora justifica de forma indulgente esta doble vertiente del marqués por las características del momento y los usos permisivos de la época, así como por su papel como mecenas cultural que acabará “redimiéndole” de su oscuro *alter ego*. Por otra parte, esta faceta de exportador del patrimonio histórico español ha sido justificada desde el otro lado del Atlántico por profesores como Kagan en recientes foros o, deliberadamente ocultada en sus hagiografía, que han ignorado sus pasajes más sombríos y siempre han disculpado sus ventas de obras de arte por la reinversión realizada en los proyectos culturales que patrocinó, algo cuestionado por Merino de Cáceres y Martínez Ruiz².

Este trabajo no pretende comentar de nuevo la vida y obra del personaje, sino incidir únicamente en aquellos aspectos directamente conectados con el Museo del Greco y la venta de sus obras, así como realizar una revisión más crítica del mismo. Resulta bastante significativo el hecho de que las instituciones culturales, tras su muerte en 1942, lo fueron sumergiendo en un paulatino y discreto olvido y la fama de la que había gozado en vida se fuera diluyendo. Y es que estas instituciones conocían de las actividades de Vega-Inclán y que su pasado no era precisamente impecable. Su cercanía al poder monárquico, sus importantes amistades de cuna,

¹Sobre el particular véase: Traver 1965. Gómez Moreno 1981. Ordieres 1992. Torres 1998, pp.333-344. Álvarez Lopera 2000. Menéndez 2000, pp. 56-74. Menéndez 2006. Moreno Garrido 2004. Urrea 2006. Luca de Tena 2007, pp.98-109. Campos Setién 2007. Bolaños 2010. Kagan 2013.

² Kagan 2013, pp.193-204. Merino de Cáceres y Martínez 2012, pp.139-142.

su arribismo, su necesidad de un título nobiliario que pleiteó a su hermano, su carácter sociable y meloso y su agilidad para “arrimarse al sol que más calienta” y a intelectuales de gran talla, le encumbraron. El poder que acumuló siendo Comisario Regio de Turismo eclipsó la labor - cuando no la cercenó- del recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, impidiendo el normal desarrollo de la gestión de la cultura y del turismo de un estado moderno, convirtiéndolo en un proceso personalista³ y poco profesional, muy ligado a la figura del monarca. Todo ello le proporcionó un paraguas proteccionista que impidió durante décadas críticas directas a su persona. Su posición y sus tentáculos en aquella época de máximo apogeo, lo hicieron casi intocable aunque algunos sectores de la prensa, especialmente la toledana que lo conocía bien, lanzaron dardos contra un marqués ajeno a la ciudad del que siempre desconfiaron.

El ejemplo más evidente de lo que estamos diciendo son las palabras que le dedican los rotativos toledanos con motivo de la exposición que en 1909 se organiza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴ para conmemorar el salvamento de toda la colección de grecos que, tras su restauración -costeada en parte por Vega-Inclán- iban a ser incorporados a las salas de su empresa del Museo del Greco de Toledo. En el catálogo de la misma, el marqués había incluido las reproducciones fotográficas realizadas por Mariano Moreno de algunos de los cuadros -caso del *San Bartolomé* de la serie del *Apostolado* antes y después de la restauración- convirtiéndose con esta acción en un héroe y en un generoso mecenas a los ojos de todo el país. De todo el país, excepto de la pequeña y montaraz ciudad carpetana que, lejos de acoger con entusiasmo la interesante iniciativa *vegainclaniana*, mostraba un profundo recelo hacia su persona. Razones no le faltaban dicho sea de paso porque, aunque el marqués brillaba con una nueva coraza de defensor del patrimonio español, hasta ese momento era el mayor marchante de arte del país y había estado presente en la mayoría de las ventas de las pinturas del Greco que salieron de España y que hoy cuelgan en las salas de muchos museos americanos y europeos. De este modo, comenzaron a circular por Toledo rumores que insinuaban que los cuadros no volverían a la ciudad o que serían sustituidos por copias. La tensión en la prensa se disparó en esos días y así, en el diario *La Justicia*, se leían guindas como esta: “...con esto no queremos decir que el Sr. Marqués sea un chamarilero que no nos ofrece confianza y temamos nos de mañana un cambiazó...”⁵

El 7 de mayo de 1914, celebrado el tercer centenario de la muerte del Greco, se publicaba en el semanario tradicionalista *El Porvenir* la noticia de la venta de un cuadro del pintor en los siguientes términos: “Un colega muy defensor de nuestras obras de arte nos invita a concretar el rumor que llegó a nosotros de que en un pueblo vecino donde se guarda como oro en paño, una producción de Theotocopuli, hubo quien se “proposó” a ofrecer una exigua cantidad por tan estimado cuadro, no sin antes haberle puesto algunos peros; pues bien amigos, no sabemos más de lo que dijimos, y por eso se lo brindamos para que ustedes que disponen de buenos confidentes, intenten averiguar lo que no pudimos saber nosotros, y después calificáramos como se merece al “ganguero” que por tan poco dinero quiso hacerse con un cuadro de tan extraordinario mérito. Sin embargo, casi nos da en la nariz que el pueblo en cuestión no debe estar más allá de Orgaz y que el chamarilero, si no es un señor muy amante del Greco y Marqués

³ Véase, Moreno Garrido 2004 y Villaverde 2014.

⁴ Álvarez Lopera 2008.

⁵ Muñoz Herrera 2008, p.88.

o cosa así, no debe faltarle mucho, pero no podemos concretarlo...” Y fue en Toledo donde se escribió una obra literaria cuyo autor realizó un retrato certero del personaje y donde volcó con la máxima acidez de su pluma todo lo que no podía decir abiertamente. Me refiero al personaje de D. Catón San Martín, el *alter ego* de Vega-Inclán, protagonista de la obra *Toledo la Despojada* escrita por el genial navarro Félix Urabayen en 1923.

Toledo, El Greco y Vega-Inclán a través de la obra de Félix Urabayen

Félix Urabayen es sin duda uno de los personajes más conscientemente olvidados de la ciudad de Toledo y sin embargo, es uno de los cronistas más interesantes para el conocimiento de la misma entre los años 1911 y 1936. Curiosamente, le une un lazo invisible con Vega-Inclán y con el propio Greco: los tres personajes han sufrido un proceso de olvido y relectura de sus obras con el pintor y la ciudad como común denominador. Este intelectual navarro⁶ había nacido en 1883 y estudió Magisterio y Dibujo en Pamplona y Zaragoza, en la Escuela de Artes y Oficios. Tras pasar por diferentes ciudades aterriza en Toledo, en la Escuela Normal, procedente de Alicante. Fue director de la misma durante muchos años y constituyó un foco de difusión del institucionismo de la ILE, con cuyos principios educativos comulgaba plenamente. En la Normal ejercieron como profesores figuras como Carmen Burgos⁷ o Julián Besteiro. A todos apoyó y ayudó. Su labor de enseñante se complementaba con una doble vertiente periodística y literaria que cultivó con pasión, publicando numerosos artículos en *El Sol* o *el Imparcial* y varios libros, siempre en Espasa Calpe, debido a su gran amistad con Olarra, el dueño de la editorial.

A la ciudad de Toledo le dedicará tres novelas: *Toledo Piedad* (1920), *Toledo la Despojada* (1924) y *D. Amor volvió a Toledo* (1936) que son la crónica viva de una ciudad provinciana y de su sociedad. El navarro había llegado en 1911 y con gran disgusto para ciertos ambientes toledanos, había contraído matrimonio en 1914 con una de las herederas más cotizadas de la ciudad, Mercedes O’Priede, la única hija del irlandés que construye el Hotel Castilla, el más importante de la ciudad, foco de la vida intelectual y artística. Urabayen va descubriendo las pieles de la ciudad a través de sus obras. Con su nueva visión, descubre Toledo a la literatura, como Castilla había sido descubierta por los hombres del 98. Será uno de los primeros escritores que se acercan a ella de forma literaria, intentando captar su esencia. El observatorio privilegiado del hotel le mostrará la ciudad por dentro pues acudían tanto políticos e intelectuales como chamarileros y negociantes y no sólo de España. En el Castilla se concretaban los tratos de cuadros, especialmente del Greco, y otros objetos artísticos de los que la ciudad era un museo. *Tal fue el trafiqueo con los cuadros del Greco que se hizo necesario contratar a un pintor holandés llamado Hans para que terminara un gran número de cuadros que el candiota*

⁶ Fernández Delgado 1988. También Barrero 2003. Todas las referencias de la obra *Toledo la Despojada* están tomadas de la edición de Espasa Calpe de 1924.

⁷ Cabanillas 2005. Colombine escribió también una interesante obra sobre el expolio de arte titulada *Los Anticuarios*, Ed. Biblioteca Nueva Madrid, 1918. En ella dedica cuatro capítulos a Toledo, especialmente a la venta de piezas de los conventos.

⁸ Fernández Delgado 1988, p.37.

⁹ Fernández Delgado 1988, p. 93. Vega-Inclán no es el único personaje a quien retrata. En el reciente ciclo de conferencias coordinado por Fuentes Lázaro y dedicado a Urabayen que se ha celebrado en la Biblioteca del Alcázar en 2014, Sánchez Lubián, también identifica a otros miembros de la sociedad toledana como Santiago Camarasa editor de la *Revista Toledo* o al ceramista Sebastián Aguado. Sánchez Lubián “*D. Amor Volvió a Toledo, una novela comprometedora*”. Texto inédito. Agradezco al autor el haberme facilitado la copia del texto de la conferencia.

*había dejado solo esbozados*⁸. Y muchos de ellos quedarán reflejados con pseudónimos en sus obras. Urabayen se erige en cronista de los *parásitos* - utilizando su propia expresión- que despojan la ciudad. La observa, documenta y publica sistemáticamente, en los términos que recogen las revistas de la época. Es una denuncia y, como comentará años después su hija María Rosa⁹, *no puede decir sus nombres directamente, porque son personalidades y gentes conocidas pero los retrata en sus menores detalles, en sus gestos y sus costumbres*. El autor va haciendo así el inventario de la ciudad y dice con datos fidedignos de qué forma y por cuánto se están vendiendo las riquezas. Todas las fuerzas vivas están implicadas y tanto el Arzobispado como los gobernantes de Toledo y Madrid, consentían. Todo ello es expuesto a la luz pública por el escritor. Y el marqués de la Vega-Inclán no escapó a su aguda vista, por muy disfrazado de mecenas que se presentara en la ciudad.

Este capítulo mantiene la tesis de que Urabayen reflejó con enorme precisión la personalidad del marqués y gran parte de sus actuaciones toledanas, a través del personaje de Catón San Martín en la novela *Toledo la despojada*. A lo largo de sus páginas, relata el expolio que está sufriendo la ciudad histórica -personificada en la figura de Dña. Luz la Diamantista- por parte del chamarilero. La primera parte de la obra la dedica a describir lo que él denomina “las larvas” de la ciudad que la corroen, es decir, todos los estamentos de poder a los que critica con ferocidad. Será en el capítulo segundo cuando aparezca el chamarilero D. Catón San Martín, *el más grande genio de la andante chamarilería*. Ya sólo el nombre nos lleva a Vega-Inclán y su relación -no documentada todavía, pero latente- con la venta de los Grecos de la Capilla de San José. Los paralelismos¹⁰ con la biografía y las actuaciones de Vega-Inclán son tan evidentes que no cabe ninguna duda. En cada uno de los párrafos se va descubriendo la figura del marqués con la que el navarro es inmisericorde. Así, comienza describiendo a D. Catón como “habilísimo en todas las artes, especialmente en el dibujo... su padre, rico hacendado, creyó que el chico haría lo que todos los señoritos de pueblo, estudiar para abogado. Pero con gran asombro suyo Catón marchó a Madrid, dedicándose a frecuentar cenáculos más o menos intelectuales, saloncillos y tertulias de ateneo o café donde se echase su cuarto a espadas en cuestiones de Arte... adoptó grandes quevedos, se afeitó a diario, cuidó sus trajes con el atildamiento de un gentleman...ingirió varias toneladas de monografías de arte...y el Estado, verdadera caja de Pandora que esparce sus males solamente sobre los parias, le encargó una serie de conferencias regiamente retribuidas... dedicóse a viajar por el extranjero a costa del Estado, como es natural bien en forma de pensión, bien con el mote de bolsa de viaje. Así pudo estudiar sagazmente todos los museos de Europa y al volver a España, regaló los sabios frutos de su inteligencia -tres documentadísimos estudios sobre Zurbarán- a los periódicos más avanzados de las derechas”. Recordemos que don Benigno cultivó en su juventud el dibujo y la pintura y la descripción física -grandes quevedos, atildamiento y aspecto de gentleman inglés- es la del marqués. Sus

¹⁰ Al principio pensé que también podría tratarse de Anastasio Páramo, Conde de Benacazón, pero lo descarté al comparar biografía y actuaciones. Pero Urabayen, también añade elementos biográficos de otros expoliadores, principalmente de Arthur Byne, Ricardo Madrazo y episodios de expolios que ha visto a lo largo de los años y en la prensa. El caso de Byne es significativo ya que también en vida gozó de una gran fama como investigador y erudito comisionado por la Hispanic. Su principal actividad, el expolio para Hearst, pasó casi desapercibida y su propia esposa Mildred se extrañaba de las condecoraciones y honores que le dispensaba el Estado español a quien sistemáticamente desmembraba. El propio Byne se definía a sí mismo como un *violator of convents*. Sobre Byne, Merino de Cáceres 2011, pp. 241-272. Y Martínez Ruiz 2015, pp.171-200.

numerosos viajes, sus correrías por los museos europeos, su pátina de historiador de arte y su vinculación política a la derecha tradicionalista, coinciden plenamente.

“Antes de cumplir los treinta años era Catón uno de los mayores prestigios en cuestiones artísticas y el candidato indiscutible para la subdirección del Museo del Prado. Y ese fue precisamente su primer fracaso serio en su carrera triunfal y el batacazo que cambió el rumbo de su vida... se hundió y al caer oyó una voz que decía “hazte chamarilero y podrás entrar en Damasco”. Urabayen apunta aquí a uno de los aspectos más escondidos de la biografía del marqués: su relación con el Museo del Prado. Aunque formó parte de su Patronato durante años, casi siempre excusó su asistencia y sus relaciones nunca fueron fluidas. Vega-Inclán se servirá de su buena educación, posición y de sus relevantes amistades y contactos internacionales que le daban acceso a los círculos aristocráticos y a sus palacios repletos de arte. “No le faltaban relaciones de amistad -muchas y buenas- adquiridas en sus correrías por los museos. Conocía también a varios millonarios comerciantes de antigüedades. Y desde este momento solo tuvo una idea: acaparar, comprar, vender y enriquecerse a costa del Arte; ser intermediario, ya que no supo ser creador...era un momento favorable para explotar su prestigio artístico, su autoridad indiscutible principalmente en pintura española, más la gran experiencia aprendida en sus viajes...”. Y vemos como Vega-Inclán, transmutado en D. Catón, se convierte en el mayor marchante de arte en España. “En aquellos días Mr. Haller, el semita londinense, rey de los chamarileros sajones, buscaba agente en España, pero no quería al anticuario clásico... sino el intelectual de verdad con firma acrisolada y ejecutoria de artista... a pocos días su auto volaba hasta el último rincón de la provincia”. Probablemente Mr. Haller sea el poco conocido León Leví, judío de origen italiano responsable del expolio de numerosas iglesias románicas castellanas como San Baudelio de Berlanga y al que Elías Tormo se refirió de forma bastante dura en una sesión de las Cortes¹¹.

En las páginas siguientes, Urabayen nos relata con perfección milimétrica el *modus operandi* de su personaje, que era el de Vega-Inclán: “Compró casi de balde varios castillos ruinosos (Escalona, Layos, Guadamur...)” Y así va dando minuciosa cuenta de los recorridos que efectuó el marqués por toda la provincia de Toledo: La Sisla, Bargas, Fuensalida, Santa Cruz del Retamar, Torrijos, Layos, Guadamur, Maqueda o Barcience no se libraron de su visita. Una vez localizado el edificio “...reclutó una brigada de albañiles y empezó a apuntalar torreones, tapar grietas, reconstruir almenas y rebañar lo que hubiese de arte antes de regalarlo al Estado, que se apresuraba a declararlo monumento nacional. Así, extrajo del Palacio de Montesclaros un artesonado suntuoso del más puro plateresco que fue vendido en EE.UU por 500.000 pts...en el castillo del Berrocal dio con seis tapices góticos, que fueron a parar a la bodega internacional de Mr. Haller, previo módico estipendio de 40.000 duros...” Uno por uno, el navarro describirá todos los castillos expoliados por D. Catón y su hábil estrategia, ya que con el pretexto de restaurar de forma altruista el edificio, aprovechaba para vaciarlo de cualquier elemento mueble o constructivo que pudiera vender en el extranjero en el momento de máxima demanda de estas piezas típicas del revival historicista que hacía furor en Estados Unidos. El magnate Randolph Hearst fue uno de los principales destinatarios. El escritor describirá casi todos los castillos expoliados-restaurados durante las correrías del marqués: “En cuanto recogía D. Catón su botín movilizaba la brigada de albañiles dedicándose a adecentar el nuevo monumento con que ya podía contar España. En seguida lo comunicaba a la prensa y como no pedía dinero, sino ayuda espiritual, llovían sobre él los votos de gracia y hasta en un Consejo de Ministros se trató

¹¹ Merino de Cáceres y Martínez Ruiz 2012, p.172.

Mitómanos y mecenas: Vega-Inclán y Cossío

de premiar de algún modo la generosidad de este español tan pródigo, tan artista, tan patriota...” La ironía de Urabayen le sugiere un burlón ripio como lema para su escudo nobiliario: “Por Castilla y por León no quedó ni un torreón que no explotara Catón”.

También conocemos por el relato del navarro varios de los proyectos frustrados del marchante, algunos tan ambiciosos como el saqueo de la Catedral de Toledo, disfrazado con el objetivo de “modernizarla” o el de arrancar el fabuloso artesanado¹² de la Sinagoga del Tránsito -hoy Museo Sefardí- que Vega-Inclán tutelaba bajo el paraguas del Patronato del Museo del Greco. Afortunadamente, aunque el Cardenal vaciló ante la propuesta, el Papa y el Rey se opusieron a estas iniciativas. Quizá su última gran tropelía arquitectónica fuera el desmantelamiento de las ruinas del célebre Palacio Munárriz (Palacio de D. Rodrigo Niño Lasso, conde de Añover). Sus columnas acabaron vendidas a un hotel parisino y su portada renacentista luce hoy en el Cigarral del Ángel Custodio de Toledo.

Tras agotar el campo del despojo del patrimonio arquitectónico y ante la polvareda de murmuraciones que se estaban levantando contra su persona -en ésto ya hemos visto que la prensa toledana nunca dejó de hostigar al marqués- decide dar un giro que Urabayen con su aguda labia califica como paso de *la Edad de Piedra a la Edad de la Cerámica, pasando por la del Hierro y la del Papel* y en la que nos relata cómo va cambiando los objetos con los que el chararilero comercia. D. Catón-Vega-Inclán pasará de recorrer la provincia de Toledo buscando castillos y palacios a buscar piezas cerámicas de lozas talaveranas que vendía a museos como el South Kensington de Londres con el que trabajaba su amigo Facundo Riaño junto con el suegro de éste, el arabista Pascual Gayangos y al que visitaba durante los veranos en su casa toledana de la calle de los Aljibes. Lo mismo haría con piezas de forja histórica, especialmente rejerías renacentistas, que saldrían hacia las casas de ricos norteamericanos y con documentos de archivo. En todos los casos su forma de actuar y de burlarse de los incautos vendedores, es expuesta al escarnio público por el escritor: “...ganándose la confianza de los aldeanos y cambiando las vajillas antiguas por nuevos ajuares... era su manía modernizarlo todo, los mejores hornos de cerámica de Toledo trabajaban para él. Pronto toda la loza inválida de la provincia hubo emprendido el camino de los museos extranjeros.” En el caso de los documentos, sus principales proveedores solían ser los necesitados conventos donde engañaba a las monjas “para que le den papelotes viejos -que iban a quemar- para envolver cacharros de cerámica” que les compraba. A cambio les regala la revista *Razón y Fe*. La venta de los documentos se hacía en función de las firmas (monarcas, cardenales, literatos: Góngora, Lope...). En la página treinta y cuatro nos dice que “sólo Cánovas le compró más de cincuenta”. Recordemos que posteriormente, parte de la biblioteca de Cánovas del Castillo pasará a los fondos del Museo del Greco, donde se conserva en la actualidad.

Pero el dato incuestionable de que el personaje de Urabayen es el alter ego de Vega-Inclán, lo encontramos en la página treinta y cinco cuando relata el origen del Museo del Greco: “Ha comprado un viejo palacio en el riñón antiguo del barrio judío, lo ha restaurado con burgués ensañamiento y en él va encerrando tal cual cosilla que encuentra casualmente ya que su genio y figura no lo perderá mientras viva. En este pequeño museo descansa de sus fatigas... y la larva espera el momento de transformarse en una de las más brillantes mariposas del Arte patrio...”

¹² “Convencido de las dificultades que llevan consigo los grandes negocios, limitó su radio de acción. Renunció a los recintos amurallados, a los palacios históricos y hasta su magno proyecto de cargar con el artesanado del Tránsito, no obstante lo mucho que esta empresa le seducía...” p.34.

Cuando se publica la novela ya habían pasado doce años desde la apertura del museo y el marqués había dado el salto a Madrid, abandonando casi para siempre la ciudad de Toledo, inmerso en la creación del Museo Romántico. Este período de tiempo y el proceso de transformación que sufre el personaje de D. Catón, en paralelo al de Vega-Inclán, ocupará la segunda parte de la novela. El chamarilero se convertirá en el amante de Dña. Luz (o Vega-Inclán en el amante de Toledo) e irá expoliando su patrimonio hasta arruinarla, abandonándola y marchando a la capital. “D. Catón siempre galante se dolió muchas veces de que sus ideas religiosas le impidiesen el matrimonio canónico ¡tenía unas ideas muy avanzadas el singular chamarilero!”. Al igual que su *alter ego*, el marqués tampoco se casó nunca pero mantuvo como amante a la sevillana Belén López Cepero. “La definitiva instalación del chamarilero en casa de su amante dio motivo a un cambio total en el mobiliario y decorado de las habitaciones...vinieron de Madrid nuevos muebles que sustituyeron los sillones fraileros, los bargueños, arquetas mudéjares, braseros, cornucopias, velones... el anhelo de D. Catón era rejuvenecer aquella casa sombría, quitarle el sabor de tragedia, el aspecto de museo caprichoso y recargado... ¿Ese? No va a dejar aquí piedra sobre piedra”. Acabará empeñando su aliento, si por él le dan algo en el extranjero y usted le quedará agradecida...el chamarilero se ha disfrazado de galán perpetuo y tiene a su favor los muchos años de mi señora doña Luz... dígame ¿qué ha sido de los Grecos del segundo piso? Porque supongo que su ceguera no le habrá impedido ver las horribles copias que hay en su lugar... Los Grecos, el Tristán del salón y el Veronés que había en el taller están en casa del agente de Haller... mientras la adormece con sus trovas ese hombre está haciendo su almoneda y usted le entrega el botín a cambio de cuatro suspiros. Nuevamente, la descripción de su aspecto físico coincide sospechosamente con el atuendo y la caracterización del marqués en esos años: “... cuidaba con esmero su pose de artista bohemio, su blanca melena, su chambergó aterciopelado, su voz dulce e insinuante... y cada mañana salía llevándose por delante el arcón tallado, la esmaltada miniatura o el tapiz antiguo... se va acabando y le pregunta ¿no tienes tus joyas? Y cambia los fabulosos diamantes por hábiles imitaciones (lo harán en París, ya conozco una casa que se dedica a imitar joyas); con este pretexto podemos hacer un viaje si te apetece...” De la misma manera, el marqués cambiaba cuadros auténticos por copias, puesto que las ventas muchas veces debían ser llevadas con discreción y los propios propietarios -tanto particulares como la propia iglesia- le pedían instalar copias en sus antiguos marcos para no avergonzarse por la venta de sus patrimonios o no dar pábulo a murmuraciones y escándalos.

D. Catón acabará de expoliarla y se trasladará a Madrid. Urabayen nos muestra el proceso de ascenso e institucionalización de Vega-Inclán a partir de la página doscientas diecinueve: “D. Catón había huido a Madrid porque sus alas eran demasiado suntuosas para encerrarlas en una ciudad arruinada y vieja. Necesitaba un escenario mayor. ¿Qué había sido hasta que conoció a la Diamantista? Un chamarilero con alma de pretor; un agente de los museos extranjeros, que se iba enriqueciendo gracias a su codicia morisca; una contrafigura de D. Quijote, que si topaba con la Iglesia era para dismantelarla, ayudado muchas veces por distinguidos Sanchos eclesiásticos. Asentado en la corte la transformación del chamarilero fue radical. Nada de abrir tiendas que recordasen el origen legal de sus rapiñas. Instalado en un hotel suntuoso de la Castellana, empezó a convertirlo en museo incomparable”. Recordemos que el marqués -junto con Ricardo de Madrazo- eran los dos mayores marchantes de arte de la España de 1900, pero Vega-Inclán nunca se presentó legalmente como tal, al contrario que Madrazo, que ejercía su actividad comercial lícitamente. En su ubicación en Madrid, Urabayen mezcla dos personajes y dos proyectos: por un lado se refiere al rápido ascenso social del marqués y su nuevo proyecto de

crear el Museo Romántico, pero al que como ya hemos comentado, añade algunos elementos biográficos de otro gran expoliador, Arthur Byne. “Con ayuda de sus millones surgía de nuevo el artista: culto prócer y con el cerebro maduro publicó numerosos ensayos de crítica pictórica que hicieron de él una figura europea. Entonces se lanzó a cotizar su ciencia erudita. Su firma, marchamo de autenticidad, llegó a valer cinco mil duros y ni un solo Greco pudo moverse sin el certificado previo. Se le hizo presidente de todas las comisiones y organismos cuya misión es, al parecer, conservar y defender el arte. Por cierto que fue entonces cuando –sin duda distraídamente- se llevó el artesanado del convento de Santa Isabel de Toledo, lo que le valió ser condecorado inmediatamente por sus desvelos en pro de la ciudad imperial. Todas estas presidencias honoríficas, asilo de cretinos, refugio de fósiles y careta de águilas rapaces, eran la gran palanqueta en manos de D. Catón. Con ellas tenía la impunidad y el apoyo legal de sus gloriosos tráficos...Ahora la consagración definitiva la alcanzó con un libro solamente: una biografía de quinientas páginas dedicada al Greco...lo de menos era el contenido ya que no pasaba de ser un certero fusilamiento del gran libro de Cossío. Un hachón del Entierro del Conde de Orgaz formaba la primera letra de cada capítulo...lo elevado del precio aumentó la gloria del libro...” Las referencias al Greco no pueden ser casuales ni más certeras, ya que es el Greco el que catapultó al marqués a la fama y lo convierten en los años diez y veinte del pasado siglo, en uno de los mayores conocedores de la obra del pintor junto con Cossío, Meier-Graefe y August Mayer. Sus años de viajes y contactos por toda Europa lo acreditaban como el gran marchante español a la par que su cercanía a la obra de Cossío y su proyecto sobre el Greco le darán el marchamo de “especialista” en el pintor, sin haber escrito apenas unas líneas sobre el mismo. Urabeyen lo ridiculizará por ello a continuación: “La popularidad que en el mediodía de su vida se mostró algo arisca con el chamarilero le besaba ahora en la formidable calva de su genial cabeza. Porque D. Catón, el de la cabellera merovingia y las anteojeras intelectuales, tenía ahora esa calvicie definitiva y profunda de algunos presidentes del Consejo y de todos los conserjes del casino. Podemos afirmar no obstante que no era ocasionada por las cavilaciones. D. Catón ya no gastaba nada de fósforo en sus trabajos. Entre exlibris, colofones, prólogos, dedicatorias, grecas y aguafuertes apenas si quedaba sitio para medida docena de renglones por página”.

Y a continuación, vemos como el marqués pasará a copar todos los puestos de responsabilidad relativos al ámbito de patrimonio histórico durante el reinado de Alfonso XIII, manteniéndose durante la dictadura de Primo de Rivera, aunque con menos poder. Urabeyen critica mordazmente esta “reconversión” de Vega-Inclán, de chamarilero a erudito: “A fuerza de subir tropezó con el abrazo de la Gloria que cayó sobre él convertida en furiosa granizada de honores externos. Los cintajos y condecoraciones, las grandes cruces y encomiendas llovían en su pecho con la velocidad del pedrisco... Fue nombrado delegado regio de todos los tesoros artísticos, presidente de todas las academias, pinacotecas, excavaciones, archivos y museos... desde su cueva centralista y agazapado en el laberinto legislativo de la Gaceta, la temible fiera defendía los tesoros artísticos de España”. Y realmente, el cargo que ocupaba el marqués como Comisario Regio de Turismo, era una entidad paralela a la Dirección General de Bellas Artes recién creada dentro del Ministerio de Instrucción Pública. Desde su puesto en la Comisaría Regia ejerció una enorme y personal tutela sobre temas patrimoniales, ligándolos al turismo. “Y ¡ay del chamarilero fuese clérigo o seglar que quisiera llevarse parte de nuestro vellocinos pictóricos ... Nadie como él supo guardar los tesoros nacionales pues conocía todos los secretos, trucos y zancadillas de la rica secta de los devorantes. ¡Ventajas de haber sido cocinero antes que fraile; gentil chamarilero antes que austero dragón!.. Hizo levantar sus cuarteles de invierno a tres poderosas casas extranjeras de antigüedades... todos habían de acudir al guardián espiritual de

toda nuestra quincalla oficial... Si Toledo vive hoy artísticamente se debe sin duda a este dragón pagano impregnado de helenismo.” Está claro que el helenismo le llegaba a través del Greco. Urabayen concluye con un lacónico comentario sobre D. Catón -no volvió a Toledo ni una sola vez- y un triste lamento sobre el destino de su amada ciudad: “¡pobre ciudad, relicario de muchos amores cuyos besos fueron para los mercaderes disfrazados de artistas! mírela usted capellán: arruinada, vieja, triste y solitaria...” En una de las primeras líneas que leíamos sobre D. Catón en la novela, el escritor exclamaba “¡famoso D. Catón, que no ha tenido su Plutarco!”, en referencia a la obra del escritor latino de *Vidas Paralelas*, donde relataba la biografía del senador romano Catón el Viejo. Quizá después de la relectura de la obra de Urabayen, no podamos ya decir lo mismo. Urabayen inmortalizará a Vega-Inclán en sus aspectos menos amables, quitándole la máscara de mecenas y hombre de cultura para mostrarlo con crudeza como el gran expoliador del patrimonio español. En paralelo, Orson Wells hará lo mismo con el magnate Randolph Hearst en su magistral película *Ciudadano Kane*. Vega-Inclán trabajó indirectamente para él, proporcionándole numerosas piezas para sus megalómanas mansiones. El *gran expoliador* y el *gran acaparador*¹³ pasaron a la inmortalidad en vida, con sendos retratos que seguro despertaron su indignación.

Vega-Inclán y el comercio de obras de arte

¹³ Sobre la obra de Orson Wells, véase Merino de Cáceres y Martínez Ruiz 2012, p.627.

Urabayen no cesó en su rechazo al personaje de Vega-Inclán, y lo vuelve a retratar en la última novela que dedicó a la ciudad de Toledo *D. Amor volvió a Toledo*, acabada en 1936, “*el mismo día en que estalló en España la intentona fascista*” [se publicó con esta misma frase en su primera página]. Habían pasado más de dieciséis años, pero Urabayen, que viajaba constantemente a Madrid y se reunía en los cafés con todos los personajes relacionados con los ambientes culturales, conocía perfectamente la trayectoria del marqués. En esta novela aparecerá caracterizado como el personaje de D. Sebastián Meneses, el arquitecto municipal: “... Su amor a Toledo era proverbial, no solo entre sus conciudadanos sino entre los más florido de la chamarilería francesa y norteamericana...nadie mejor que el respetable arquitecto conocía los artesonados, frisos, alizares, lienzos joyas y telas que dormían en los conventos toledanos y nadie como aquel piadoso caballero podía aconsejar a la comunidad sobre el precio y valor de lo que conviniera enajenar... Además en los casos difíciles existían una verdadera banda en la que entraban diputados, concejales, canónigos y artistas, todos caballeros intachables, que algunas veces tenían que soportar campañas y oír calificativos poco halagüeños para las respectivas familias...” El poder y la impunidad de la que disfrutaba el marqués, su buena posición política, y su fachada de defensor del patrimonio hispano habían aumentado enormemente en esos años. La prensa local y nacional, pocas veces se atrevía ya a publicar algo que pusiera de manifiesto la otra vertiente del marqués: “... En ocasiones la prensa, que en todo tiempo ha solido ser indiscreta, lanzaba alguna pregunta sobre el paradero de cierto artesonado mudéjar o sobre los Grecos de la iglesia de Illescas. D. Sebastián movilizaba entonces todas sus huestes y sobre la incauta redacción madrileña, llovían los artículos alentadores, henchidos de patriotismo e indignación...Se desplazaba una Comisión a la corte, presidida siempre por D. Sebastián para protestar ante el ministro contra estos atentados criminales. Por cierto, que el Gobierno solía premiar tales desvelos repartiendo a voleo entre los comisionados condecoraciones, cintas y nombramientos honoríficos...” Sin embargo las denuncias y alusiones al expolio que había sufrido Toledo con la venta de los Grecos siguen salpicando la novela: “...Pues hace poco robaron unos cuadros del Greco en Santo Domingo el Antiguo. Sí claro, responde el párroco, cuando no queda más remedio... Los lienzos salieron un buen día bien enrollados en el fondo de una maleta. Por el buen parecer pusieron unas copias horribles; las beatas no iban a fijarse. Y en tres meses de estar en Nueva York se descubrió el robo...” En realidad el escritor se seguía refiriendo a la oculta y escandalosa venta, veinte años atrás, de los Grecos de la Capilla de San José -que hoy lucen en la Galería Nacional de Arte de Washington- mientras que las horribles copias se quedaron en los retablos laterales de las capillas. Finalmente, Urabayen plasma la imagen real que el marqués consiguió en vida, y que con pocos altibajos se ha mantenido hasta hoy, aunque no pudo menos que mantener su fina ironía hasta el final: “...la voz popular, que es en definitiva la forjadora de famas y leyendas, pregona todavía las alabanzas de D. Sebastián. Y nos lo transmitió como espejo de caballeros católicos, defensor de la religión y de los tesoros artísticos, paladín del orden, de las instituciones y sobre todo de la familia. Murió soltero, aunque dejó tres hijos naturales...”

La actividad mercantil de Vega-Inclán es uno de los aspectos más controvertidos del personaje. Sus contactos y sus viajes le convertían en un intermediario imprescindible. Su competidor Ricardo Madrazo morirá en 1917, dejando al marqués como el amo indiscutible del comercio de obras de arte. Diez años más tarde, en 1928, el marchante parisino René Gimpel, le definía en sus memorias¹⁴ como el “mayor marchante de pintura de España”. Su inicio se documenta junto a su padre que ya buscaba para Cánovas del Castillo, siendo gobernador en Baleares, manuscritos, libros antiguos y mobiliario. Su formación juvenil bohemia rodeado de artistas y aristócratas, le abrirá las puertas de sus casas y del negocio, necesario para ponerse a su nivel, pues su fortuna era escasa. Los hermanos Bilbao serán importantísimos para introducirle en Sevilla, mercado del que vivirá durante años. Sus compras y contactos se centraron en Andalucía junto con Castilla y León, quedando fuera Cataluña y Aragón, poco acordes con el gusto y los intereses del marqués y copados por la actividad mercantil de otro gran coleccionista, Frederic Marés. Las exposiciones conmemorativas de estos años, serán el escaparate de venta de numerosas obras de propiedad privada que, tras su exhibición, pasarán a manos de ricos coleccionistas, americanos en su mayoría. La decadente Europa exudaba arte y la pujante América tenía el dinero necesario para reflotar las decrepitas fortunas nacionales con la venta de sus obras heredadas durante generaciones. Marés¹⁵ en su libro de memorias nos describe con amplios detalles el ambiente y los principales focos de comercio de Barcelona, Madrid (en torno a la calle del Príncipe) y París (en el Faubourg Saint-Honoré y en la Rue Laffitte). Vega-Inclán fue asiduo de los ambientes parisinos, donde en numerosas ocasiones dejaba cuadros en depósito para su venta.

Sus viajes constantes al extranjero serán su forma de vida. Del viaje extrae todo: contactos, negocios, arte y buenas ideas que importa y aplica en España. Desde 1885 hasta 1898, su época de militar activo, recorrerá toda Sudamérica. Le localizamos en mayo de 1889 en Buenos Aires, en 1893 en Málaga, Madrid y luego Marruecos. Vivirá temporadas en Cádiz, Sevilla, Granada y Córdoba. De sus andanzas por Andalucía y África dan cuenta las noticias en la prensa local y varias fotos en fiestas aristocráticas. En 1895 está en Uruguay y, aunque tenemos pocos datos de sus viajes a ultramar y Oriente, de sus escritos se deduce que estuvo en las Antillas y Centroamérica, alternando siempre con estancias en Madrid y Andalucía y, probablemente, con viajes y largos períodos en París, Londres y Berlín, el triángulo cultural de la Europa del momento. En esos años va fraguando sus contactos con el mundo del comercio de obra de arte del que París era el epicentro. En mayo del 98, con 38 años, se le concede el título nobiliario de su padre -en pleito con su hermano- y se instalará definitivamente en Madrid tras pasar a la reserva militar hasta su jubilación en 1920 con 62 años. Será justo en este momento, hacia 1900, cuando comience a cultivar con asiduidad sus aficiones pictóricas como nos relata Traver¹⁶ y otras más lucrativas y comerciales, sobre las que el biógrafo oficial guarda un absoluto silencio.

¹⁴Gimpel 1963, p.362. Como señala Menéndez 2006, p.449: “A menudo colaboraba con otros agentes profesionales como Ricardo de Madrazo. Se relaciona tanto con marchantes como con coleccionistas quienes se dirigen a Madrazo o a él mismo para localizar obra española. En otras ocasiones venderá él directamente los cuadros que antes ha adquirido, o bien hará de intermediario exclusivo entre comprador y vendedor, comportándose en ese caso como un marchante. Su participación directa o indirecta en la venta de obra artística española fuera del país fue muy intensa...”

¹⁵ Marés 2000. Este libro indispensable para el conocimiento del mundo del anticuariado desde 1900 hasta la 1950.

¹⁶Traver 1965, p.78 “...en la parte más escondida de su casa colgaba de vez en cuando algún lienzo o cartón manchado en París, Dresde o Nueva York”.

Los viajes se reducirán ahora a los grandes centros del comercio del arte europeo y hasta 1913 no le volveremos a documentar al otro lado del Atlántico. En esa fecha, y comisionado oficialmente por el rey, realizará uno de sus periplos más interesantes y apenas estudiados, la visita oficial a los Estados Unidos¹⁷ donde recorrerá todo el país de costa a costa y especialmente California, desde la frontera de Méjico hasta el norte de San Francisco. Este viaje será determinante para la difusión de la imagen de España y de su arte y como plataforma de promoción de la recién abierta Casa del Greco y sus planes turísticos. Vega-Inclán permanecerá ya ligado para siempre al país que pocos años antes había liquidado en una guerra los restos del imperio español y ahora estaba acaparando sus tesoros artísticos. De hecho, el embajador español en Washington era un viejo conocido del marqués, Emilio Riaño Gayangos, el hijo de Facundo Riaño y de la hija de Pascual Gayangos. Ambos mantendrán una amplia correspondencia¹⁸ entre 1911 y 1928 por temas diversos pero casi siempre vinculados al mundo del arte. El embajador fue el intermediario de algunas operaciones comerciales de venta de patrimonio bastante dudosas. Casado con la rica californiana Alicia Ward, mediará en numerosas compraventas con Huntington o Hearst. La embajada siempre estaba al corriente de las ventas de arte español en Norteamérica y en algunas ocasiones, facilitó el contacto, medió y, lo que es peor, presionó al propio gobierno español sobre la conveniencia política de autorizar ciertas ventas, como en el bochornoso caso del Patio de la Casa Miranda de Burgos. La liquidación del imperio hispano que hizo Estados Unidos no pudo ser más efectiva. Primero se quedó con los territorios coloniales, después con la herencia cultural de nuestro país, vendida, saqueada y expoliada por los propios españoles. Cuando ya no quedó ni una brizna de moralidad, ni un soplo de optimismo ni de orgullo nacional, se quedó con el alma del pueblo español encerrada en el corazón de Manhattan, en la sección de los Claustros del Metropolitan Museum y en Harlem, en la abandonada y olvidada Hispanic Society.

Mientras, Vega-Inclán irá perfeccionando su modo de actuar. Por una parte con los bienes inmuebles, de los que ya hemos visto que su especialidad será vaciar los edificios de elementos muebles y decorativos con la excusa de restaurarlos y luego donarlos al estado. Frente a tipos como Byne o León Leví que dismantelaban monasterios enteros levantando gran polvareda en los medios (sobre todo el segundo, que era marchante reconocido. Byne siempre aparece de forma más difusa en la documentación), el marqués utiliza la estrategia mucho más sibilina de “restaurar” el inmueble histórico. De hecho, sin ser arquitecto, participó en los debates sobre la restauración monumental más candentes del momento junto con reconocidos profesionales como Lampérez y Romea. En cambio, con los bienes muebles no tenía problema: comerciaba con ellos pero sin presentarse como marchante, algo que le daría mala fama. Siempre será coleccionista, intermediario o cooperador necesario en aquellas operaciones que no podemos demostrar. Es lo que hoy denominaríamos un lobbista, un comisionista: con altísimos contactos y un amplio conocimiento del mercado internacional y de los propietarios de las mejores obras de arte, sus servicios se hacían imprescindibles. De hecho, trabajó o se relacionó con todos los grandes marchantes y casas de subastas del momento.

¹⁷ Existe muy poca documentación sobre este viaje. Archivo de Palacio. Expediente Personal. Caja 12.367/40. En el archivo fotográfico nº10197181 hasta 10197209.

¹⁸ Martínez Ruiz 2009. La venta de Casa Miranda en p. 331.

Y curiosamente, el ejemplo más acabado de todas sus habilidades lo constituye la creación de la Casa y Museo del Greco de Toledo. En el proyecto aplicará todo su *modus operandi*: comprará un edificio ruinoso y solares con importantes restos arqueológicos. Con el pretexto de levantar un monumento vivo dedicado a la memoria del pintor, restaurará edificios y una magnífica colección de grecos, que no eran de su propiedad sino del Museo Provincial, pero que conseguirá incorporar a la colección del Museo del Greco, no sin fundados rumores de que en algún momento intentó su venta¹⁹. Conseguirá convertirse en un gran prócer nacional con la donación del museo a la nación, pero no olvidemos que conservó una gran parte del complejo, la Casa y los Jardines, para sí mismo, sus negocios y sus maniobras políticas. Y además, consiguió que se asignara un presupuesto público para el mantenimiento de toda la institución. En realidad, el Museo del Greco es el primer museo que aparece dentro del Ministerio de Instrucción Pública con su presupuesto y una dotación²⁰ de personal funcionario. Todo un logro, considerando que fue el primer negocio turístico-cultural de este país y que tenía un carácter semipúblico.

Tras su creación, Vega-Inclán ocultó su vida de marchante y adoptó la de mecenas. Y para adquirir mayor respetabilidad e influencia utilizó otra tapadera: la Sociedad de Amigos del Arte. Sin duda, esta institución fue uno de los principales escaparates de Vega-Inclán y de casi toda la nobleza y la alta burguesía del Madrid de la época para la venta de sus colecciones. Creada en 1909 por la Duquesa de Parcent en la sede de su palacio madrileño -poseía otro en París repleto de obras de arte- y bajo el amparo de la infanta Isabel de Borbón, aglutinaba a toda la nobleza y alta burguesía madrileña interesada en “difundir” y “estudiar” el rico acervo cultural hispano. El marqués fue durante largos años el *alma mater* de la sociedad, que tenía sus paralelos en otras muchas que se habían creado en toda Europa. Esta institución de carácter privado no ha sido objeto de una investigación detallada, aunque existen algunos artículos²¹ parciales que nos ayudan a tener una visión global de la misma. Su larga vida -oficialmente no está abolida, pero dejó de estar operativa hacia 1970- hace que pase por distintas etapas y que su orientación e intereses vayan cambiando. En sus estatutos de creación se especificaban sus fines “...propagar y vulgarizar la estimación del Arte en España y auxiliar la acción del Estado y preferentemente en lo representativo de las tradiciones artísticas españolas...la conservación y conveniente restauración de los monumentos antiguos, la adquisición de obras de importancia artística, histórica o bibliográfica...” Su principal sede fue un local en los bajos del Palacio de Bibliotecas y Museos, en la actual Biblioteca Nacional. Allí se reunían sus socios y también allí se celebraban algunas exposiciones que alternaban con las organizadas en otras sedes, principalmente en los palacios de la alta nobleza. Su lista de socios es muy significativa y en ella encontramos viejos conocidos de la compra-venta como el Marqués de la Torrecilla, el Conde de las Almenas, el Duque de Alba, el Duque de Medinaceli, junto a banqueros y fortunas burguesas: March, Bosch, Errazu... la lista abarca toda la nobleza y alta burguesía del momento de su creación. Su estructura elitista y su trayectoria se fue modificando y su etapa pujante llegó hasta la II República, cambiando completamente de sesgo y actividades a partir de los años cuarenta. Sus líneas de actuación eran dos: por una parte la organización de exposiciones monográficas dedicadas a un tema de arte español. Por otro, la edición de la revista *Arte Español-Revista Española de Arte*, donde publicaron los mayores especialistas del momento (Tormo, Mélida, Beruete, Lafuente Ferrari, Sánchez Cantón, Caturla, Mayer...). Además, algunas de sus

¹⁹ Las noticias las da Louisine Havemayer en sus memorias y Frederic Marès en las suyas.

²⁰ Lavín 2007.

²¹ Gkozgkou 2013. Mateos Pérez 1987, pp.70-86. Álvarez Lopera 1987, pp.33-47.

exposiciones dieron lugar a la creación de importantes instituciones como el Museo Municipal de Madrid²², que vino precedido de la antológica muestra, *el Antiguo Madrid*, celebrada en 1926. Hasta aquí, todo muy loable. El problema es que la sociedad no era tan desinteresada en sus fines de conservar el arte español y que su difusión llevaba implícita su venta. De hecho, las exposiciones se organizaban sobre los objetos muebles que interesaba estudiar para su posterior venta. La revista tenía una sección de venta de obras y comentarios sobre exportaciones y subastas en el extranjero y también se incluía propaganda de las casas de anticuarios. Por si esto fuera poco, en cada exposición el catálogo, lujosamente ilustrado, iba destinado a publicitar la venta por lo que se incluían los nombres y direcciones de los propietarios para poder contactar con ellos. No se hacía el estudio de las obras, sino su mera descripción. Las exposiciones eran un escaparate para la venta y su museografía era igual a la de las grandes galerías de subastas americanas que se nutrían de los cargueros fletados por los anticuarios Ruiz.²³

La doble moral de la época revestía las muestras con fines loables, como “dar a conocer obras ocultas en colecciones privadas” o “enseñar a los artistas para que recuperen las industrias tradicionales” pero el fin último era la venta, incluso de obras señeras de nuestro patrimonio artístico, hecho que, aunque legal, estaba mal visto. La lista de exposiciones -al menos en sus primeras décadas de vida- no deja lugar a dudas: 1910, *Cerámica antigua española*, celebrada en el Palacio de Liria; 1912, *Mobiliario español de los siglos XV, XVI y XVII*, celebrada en el Palacio del Marqués de Salamanca; 1913, *Pinturas españolas de la primera mitad del XIX*, también en el Palacio Salamanca. Todas las siguientes se celebrarían en los salones de la Sociedad, en la Biblioteca Nacional: 1915, *Lencería y encajes antiguos*; 1916, *Miniaturas y retratos*; 1917, *Textiles antiguos*; 1919, *Hierros antiguos españoles...* etc. Resulta revelador que la primera exposición coincida con la publicación del estudio del oscuro Arthur Byne²⁴ sobre el mobiliario español y que, a continuación, se produzcan los envíos masivos de mobiliario a Estados Unidos alentados por el revival del Spanish Style y los amueblamientos de las lujosas mansiones de los magnates *yankees*. No hay duda de que las declaraciones públicas de los miembros de la sociedad eran unas pero, ocultamente, actuaban de otra forma y contribuían a la venta del patrimonio histórico, en un momento en que ya empezaba a haber una legislación proteccionista²⁵. Por eso sus actuaciones son difíciles de rastrear, se realizaban en la clandestinidad y no han dejado evidencias documentales que podamos aportar. Era más fácil echar la culpa a los “extranjeros” que asolaban la península rapiñando cualquier migaja artística. Porque además, *el Arte* era cosa de ricos y magnates extranjeros...Sin ahondar más en el tema, sólo señalaremos que el Marqués de la Vega-Inclán tuvo un papel muy significativo en el funcionamiento de la sociedad junto con el Conde de las Almenas. Fue secretario, vocal y miembro de la junta directiva. Y personalmente -y a falta de un estudio detallado de la institución- no dudo de que fue el *alma mater* de muchas de las exposiciones y de la organización del entramado de esta iniciativa privada.

²² Alaminos López 1997, pp.115-156.

²³ Martínez Ruiz 2011, pp.151-190.

²⁴ Gkozkou comienza su investigación al ver espurias relaciones entre los Byne, cuando tras la muerte de Huntington, eclosionan de forma menos oculta como marchantes de arte español. Entre los papeles de Byne aparecen listados de obras de arte para vendedores y compradores. Los lazos con los miembros que formaban la sociedad eran evidentes.

²⁵ Lavín y Yáñez 1999, pp.123-146.

La venta de obras del Greco

El marqués vendió todo tipo de objetos, pero fue con la venta de pintura con lo que adquirió gran fama. Centró su actividad en la pintura de los grandes maestros, exhibidos a través de las exposiciones antológicas celebradas en esos años y que constituyeron el escaparate previo a las ventas: el Greco, Velázquez, Goya, Murillo, Zurbarán, etc. Esta actividad será fundamental entre 1900 y 1920 pero nunca dejará de enajenar obras y, aunque muchas de las piezas vendidas tenían como finalidad el pago de las obras de los museos y colecciones que donó al Estado, nunca actuó desinteresadamente pues sus donaciones siempre llevaban implícita una contraprestación, generalmente un negocio o una posición ventajosa en los aledaños del poder.

Vega-Inclán tratará con casi todos los marchantes del momento y también con los coleccionistas europeos y norteamericanos más relevantes. A todos les ofrecerá²⁶ las obras que guardaba en París, en las estancias que alquilaba por largas temporadas, o bien les localizará lo que buscaban en España. Son clientes suyos Heinemann en Munich, Harris en Londres, Sedelmayer en París y los americanos Morgan, Frick, Payne, Huntington y sobre todo la familia Havemeyer. Estos últimos, serán sus principales compradores en España a través de su asesora artística, la pintora Mary Cassat. Su interés por el Greco les lleva a adquirir *el Retrato del Cardenal Niño de Guevara* y la *Vista de Toledo* a la Condesa de Añover (ambas obras serán donadas en 1929 al Museo Metropolitano de Nueva York). Entrarán en contacto con el marqués de la mano de Madrazo y les malvenderá -acuciado por la necesidad de liquidez para las obras del Museo del Greco- una obra atribuida a Goya en aquellos años, el *Retrato de la condesa de Chinchón* que era de su propiedad, como contaba en una carta²⁷ a Sorolla el 16 de mayo de 1909: "Vendí el Goya a la Havemeyer por poco dinero pues me acosaba la necesidad para mi eterna cabronada de Toledo". Lousine, la hija del matrimonio Havemeyer, relatará en sus memorias²⁸ la impresión que le causó el Greco, Vega-Inclán y su proyecto de museo: "El marqués me dijo que había puesto mucho interés en los objetos que contenía la casa entre ellos el grupo de los apóstoles y el cristo, posiblemente aquel que nos fue ofrecido, y había colgado una fotografía del cardenal del Greco junto a una fotografía del Papa de Velázquez para mostrar lo mucho que estaba Velázquez influenciado por el Greco cuando pintó el Papa Doria". Igualmente sabemos que intentó vender, al igual que su colega Madrazo, el *San Ildefonso* del Hospital de la Caridad de Illescas, una de las piezas más codiciadas por los Havemeyer. Se desplazaron a verlo en la primavera de 1909 y, aunque no nos consta que el marqués los acompañara, Vega-Inclán encargará una copia²⁹ a la pintora inglesa Nelly Harvey que enviará a Munich al marchante Heinemann y también a Nueva York, a la galería del marchante Ehrich; en el mismo envío le llegará una supuesta obra de Velázquez, el *Retrato de Clérigo*, en realidad obra del siglo XVIII y que, con la connivencia de Beruete y Sorolla, intentará "colocar" como un Velázquez.

Todo ello nos da ejemplo de las malas artes que se gastaban en el mercado de aquel momento donde estudiosos, marchantes y demás agentes revelaban su falta de escrúpulos para poner en circulación obras de dudosa autoría. Los americanos no obtendrán el *San Ildefonso* de Illescas, que todavía luce en la iglesia, aunque por desgracia apresarán los dos magníficos lienzos de la Capilla de San José de Toledo, ofrecidos por Madrazo en 1910 y vendidos por el Conde de Guendulain a través del marchante Durand-Ruel en 1912, en una operación muy turbia que

²⁶ Menéndez 2006, pp. 450 y ss.

²⁷ Archivo Museo Sorolla, CS/7161.

²⁸ Havemeyer 1993, p.30.

²⁹ Referencia tomada de Menéndez 2006, p.453

levantó ampollas en la prensa del momento y encendidos debates en el Congreso de los Diputados. A raíz de la misma, se endureció la legislación sobre el Tesoro Artístico de la nación y en años sucesivos se irán aprobando las diversas leyes que culminarán con la que promulga la II República en 1933. El proceso y los debates son conocidos pero lo que quizá no lo es tanto es el interesantísimo escrito³⁰ que el cinco veces presidente de la nación, Antonio Maura, redactó para su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En él, se ponían de relieve los problemas que amenazaban la conservación del Patrimonio y se debatía entre el derecho a la propiedad privada y la necesidad de preservar las obras de arte patrimonio de toda la nación española. Se cuestionaba lo público y lo privado apuntando ya las lindes del demanio público. La falta de acuerdos sobre el tema y los debates del Congreso llevan a Maura a ir confeccionando este documento desde su elección como académico en 1912. Murió en 1925 sin haberlo leído y sin haberse atrevido a hacer públicas sus reflexiones. Mientras los Havemeyer seguían en tratos con Madrazo, y adivinamos la figura escondida del marqués detrás de todos, ya que nada se movía en Toledo sin su intervención. El marchante se lamentaba de no poderles conseguir nada menos que el *Expolio* de la Catedral de Toledo y el *Entierro del Conde de Orgaz* de la Iglesia de Santo Tomé. No pudieron llevarse estos grecos, pero en su lugar, cargaron con varios goyas.

Volviendo a Vega-Inclán y listando únicamente las obras del Greco, pasaron por sus manos más de una decenas de ellas, aunque recordemos que Velázquez, Goya, Zurbarán, Valdés Leal, Moro, Pacheco o Murillo estaban entre sus pintores de cabecera a la hora de cerrar ventas. El caso de la venta de las pinturas del Greco es especial, ya que sucede al mismo tiempo que la confección del primer catálogo del pintor que estaba realizando Cossío. El institucionista era gran amigo del marqués y valoró el olfato artístico de don Benigno: “Pocos años hace que el ya citado diligentísimo escudriñador de pinturas marqués de Vega-Inclán, a quien en este respecto, debo mucha gratitud, descubría en Sevilla, y desde allí con generosa bondad me enviaba, para que gozase de las primicias de su contemplación, la *admirable Cabeza de Paravicino*, que hoy posee el Marqués de Casa Torres. Y hace todavía menos, que juntos abríamos la caja, donde se encerraba otra réplica, en busto, del *Cardenal Niño*, desconocida también, y por él igualmente encontrada en la misma Sevilla”³¹. El marqués hizo sus compras de pintura fundamentalmente en Andalucía: Cádiz, Puerto de Santa María, Granada y, sobre todo, Sevilla. Aureliano de Beruete y Moret, en su obra sobre *Valdés Leal* publicada en 1911, al hablar de las obras pertenecientes a Vega-Inclán, confirma el origen andaluz de buena parte de la colección, algunas de cuyas piezas todavía conservamos hoy en el Museo del Greco.

En sus paseos de escudriñador se hacía acompañar del reputado fotógrafo Mariano Moreno³², que documentaba los hallazgos y enviaba sus fotos a Cossío para sus investigaciones y a los posibles compradores de los lienzos recién descubiertos. Vega-Inclán también enviaba a Cossío los lienzos a medida que los encontraba. Refiriéndose a la mencionada *Cabeza de Paravicino* escribe: “...vengan Grecos me pide vd. en el final de la suya que recibo ahora. Ahí van grecos...”³³. La obra, hoy considerada una copia del XVII, será comprada a Pilar Urzaiz en 1902 y posteriormente vendida a su amigo el Marqués de Casa Torres, que ya poseía otros lienzos del cretense que también habían sido propiedad de Vega-Inclán, como el *San Sebastián* (Museo del

³⁰ Publicado por Martínez Ruiz 2009, pp.111-140.

³¹ Cossío 1908, v. II pp.380-381

³² Segovia y Zaragoza 2005.

³³ Cossío 1908, p.567, nº 95. Carta desde Sevilla el 27 de enero de 1902. Real Academia de la Historia. Fondo ILE 61-1182.

Prado), las *Lágrimas de San Pedro* (Museo del Greco) y la *Inmaculada* (Museo Thyssen). El *San Sebastián* estaba en el comercio cuando lo adquiere Casa Torres, cediéndolo para la exposición de 1902; Cossío lo cita en su monografía como propiedad de Vega-Inclán, que lo posee en 1908, volviendo después a manos de Casa Torres. Los vaivenes del citado cuadro entre ambos marqueses indican su afición a intercambios o cesiones temporales con cierta asiduidad, algo a lo que Vega-Inclán era muy aficionado y no dudaba en ceder o regalar cuadros a sus allegados, todo ello sin olvidar la fascinación que la obra ejercía sobre el marqués que la copiará (la copia se conserva en los fondos del Museo Romántico). El cuadro de la *Inmaculada Concepción*³⁴ del Museo Thyssen procedía de una colección particular de Cádiz, de la que pasó al anticuario Miguel Borondo de Madrid y después al Marqués de Casa Torres, que también la cedió para la exposición del Prado de 1902. Vega-Inclán poseía la obra en 1905 cuando escribe³⁵ a Cossío: *ruego a vd. tenga la bondad de mirar las dimensiones que tomó de mi Ascensión del Greco que creo recordar son 109x83 que necesito para la medida del marco*. De él pasará a ser propiedad del anticuario Luis Navas de Madrid, luego a la galería Heinnemann de Munich y a la colección Nemes de Budapest que lo compra en 1913 por 155.000 francos. En 1929 von Neves se la vendería al Barón Thyssen.

Se conserva también en la Fundación Thyssen de Lugano la *Virgen Dolorosa*, propiedad todavía del marqués en 1915 cuando consultaba³⁶ a Cossío sobre la conveniencia de exponerla en la alcoba de la Casa Cervantes. Con respecto a la mencionada *Cabeza del Cardenal Niño de Guevara*³⁷, una pequeña versión reducida del gran retrato del cardenal, sabemos que la compra en 1902 en el Puerto de Santa María y que al igual que las *Lágrimas de San Pedro*, quedarán depositadas en el museo de Berlín, siendo finalmente adquirido por R. Khan en París hacia 1907. La obra pasó por diversos coleccionistas y el último dato conocido es que se encontraba en una colección suiza. En 1902 encuentra en Sevilla la *Familia del Greco*, (hoy atribuido al hijo del Greco, Jorge Manuel y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), propiedad de Goyena y subastado en París ese mismo año, con la más que probable participación del marqués. Nos da la pista una carta al mismo desde Sevilla el 19 de enero de 1902: "En el tintero tenía mi felicitación a vd. por D. Manuel y año nuevo que deseaba mandar con la *Familia del Greco*. Di con el fotógrafo y me promete buscar cristal y darme una prueba. Aparte lo quebradizo del cristal y más aún la palabra del sevillano, creo podérsela enviar por fin"³⁸. Cossío nunca pudo llegar a verlo, dada la celeridad con la que realizará su venta.

En 1905 va a comprar en París las *Lágrimas de San Pedro*, procedentes de la desconocida colección Taladriz de Valladolid. Intentará venderlo en Berlín, debido a su empeño en dar a conocer al cretense fuera de España, y por ello lo envía al director del Museo de las Colecciones del Káiser, el poderoso von Bode, a quien afortunadamente no le interesó. Al no poderle dar salida acabará depositando el lienzo en la Casa del Greco, donde todavía continua. Muchas de las obras que consiguió en estos primeros años pasarán por las salas de la Casa en cuya

³⁴ Cossío 1908, v.I, p.351 y v.II, p.571, nº 115: "nº 115 "La Asunción de la Virgen. Procede de Cádiz; anticuario Sr. Borondo, Madrid, marqués de Casa Torres; marqués de la Vega-Inclán. Nº 18 del cat. Exp. Greco, Madrid, 1902".

³⁵ Carta desde Sevilla el 31 de marzo de 1905. Real Academia de la Historia. Fondo ILE 63-1211

³⁶ Menéndez 2006, p.489. Hoy esta obra se considera de taller.

³⁷ Carta a Cossío de 12 de agosto de 1902: "... En Berlín deje al cardenal. Probablemente se lo quede el museo, se lo merecenj..." Real Academia de la Historia. Fondo ILE 62-1206. Cossío 1908, v. II, p.600, nº 307

³⁸ Real Academia de la Historia. Fondo ILE 62-1206.

rehabilitación está trabajando. Este espacio³⁹ anexo al museo no sólo funcionó como un monumento a la memoria del pintor sino también como una pequeña galería de arte privada y como un espacio de representación de Vega-Inclán. Además de las tres obras anteriormente citadas, que en varios momentos pasaron por las salas del museo, también depositará un *Ecce Homo* adquirido en el comercio madrileño y que conservó hasta la Guerra Civil siéndole incautado en 1940 (nº13.270 de la Junta de Incautación) y un *Grupo de cabezas de tres ángeles*⁴⁰, fragmento de un lienzo mayor que había cedido su propietario Plácido Francés para la exposición de 1902 y que en 1907 estaba en las paredes del museo; posteriormente se lo regalará a su amigo Gregorio Marañón, en cuya colección continua. También fue un regalo a Marañón el *Retrato del Doctor Pisa*, una pequeña miniatura que salió a subasta en la casa Ansorena en mayo de 2015 y con una dudosa atribución al pintor. Una pieza muy especial que aparece presidiendo el cuadro del *Patronato del Museo del Greco* de la Hispanic Society, es una *Escultura de la Virgen con el Niño*; el marqués cariñosamente la llamaba la *Virgencita del Greco*, aunque en la actualidad sabemos que tanto la escultura como el retablo que la alberga están fechados hacia 1525. La compró en el mercado de antigüedades de Toledo, y sentía por ella tal cariño que acaba regalándosela al médico. Actualmente esta obra sigue en la colección de los herederos del Dr. Marañón.

En noviembre de 1903 D. Benigno estaba en Granada en tratos con Leopoldo Eguilaz, propietario del retrato de *Julián Romero de las Hazañas*⁴¹, que lo había adquirido en 1890 de los descendientes del retratado; conseguirá comprárselo para revenderlo en París en la Rue Laffite, donde seguía expuesto a finales de 1907, fecha en que lo adquiere Errazu. Pasará al Museo del Prado formando parte de su legado. También comprará hacia 1904 a Enrique Salazar en Sevilla un *San Francisco y el hermano León*, que poco después colgará en la Casa del Greco, donde continua y que actualmente se considera obra de taller. Y en el anticuario madrileño Lafora adquiere en 1907 el *Retrato del Cardenal D. Gaspar de Quiroga*,⁴² procedente del toledano convento de Santa Úrsula, donde colgaba a la intemperie. Se lo revenderá a Beruete ese mismo año. Igualmente en esa fecha pasa a estar depositado en las salas de la Casa del Greco el *Retrato de Dama*, una de sus primeras adquisiciones que cedería⁴³ en 1901 para ser expuesto en Guildhall con la intención de subsanar el desconocimiento sobre el artista entre el público londinense. Había adquirido la tabla en la colección Golfín de Valladolid, y posteriormente la venderá a la colección Johnson de Filadelfia, donde permanece en su Museo de Arte (nº cat. 808) con una atribución al Greco dudosa. Vega-Inclán nuevamente había preferido hacer negocios con este retrato frente a su ingreso en el museo. De la misma manera actuará con un estudio de *Cabeza de Santiago el Menor* que hoy está en el Museo de Bellas Artes de Budapest y se considera obra con intervención de taller. Ignoramos dónde lo compró pero de él pasó en 1913 al coleccionista von Nemes en Budapest, al barón Herzog y finalmente al museo. También poseyó la *Resurrección* del Museo de San Luis de Missouri⁴⁴.

³⁹ Lavín 2009.

⁴⁰ Cossío y Jiménez de Cossío 1972, pp. 382 y 397. Mide 80 x 63 cm.

⁴¹ Real Academia de la Historia. Fondo ILE 63-1210. Carta a Cossío desde el Carmen de Benalúa en Granada el 25 de noviembre de 1903. El cuadro está catalogado en la actualidad como obra de taller.

⁴² Cossío 1908, p. 566, nº 90. Medidas 64x51cm. El cuadro pasa a la colección Bohler de Munich y hoy está en paradero desconocido.

⁴³ Menéndez 2006, p. 487 y Cossío y Jiménez de Cossío 1972, p.394, nº 357.

⁴⁴ Cossío y Cossío Jiménez 1972, p. 342, nº27.

Igualmente adquirió un retrato de *Antonio de Covarrubias* que estuvo en el Museo del Greco y que pasó en 1941 al Louvre por el intercambio de Franco con el gobierno francés de Vichy en el que regresaron a España el Tesoro de Guarrazar, la Dama de Elche o la Inmaculada de Murillo. Una de sus adquisiciones tardías fue el supuesto retrato de *D. Juan de Austria*, hoy catalogado como *Caballero con Armadura* y no considerado obra del cretense, sino del italiano Bartolomeo Passerotti⁴⁵. Permanecerá colgado en su casa hasta su muerte en 1942, pasando en 1953 a las salas del Museo del Greco. Este es el conjunto de obras del Greco con las que Vega-Inclán tuvo relación directa, aunque también nos consta que hubo obras que no pudo conseguir, como el *San Luis Rey de Francia* vendido al Louvre en 1903 en una cantidad que él no podía pagar.

Hasta aquí la exposición de datos sobre de las obras del Greco que pasaron por sus manos. De la venta de estas obras, y de muchas otras que sospechamos, obtendrá el dinero necesario para mantener su estilo de vida y para reinvertirlo en los proyectos culturales. Este último punto ha hecho que muchos de sus biógrafos redimieran su faceta más oscura de marchante. Así Menéndez afirma que “no existe base alguna que permita afirmar con seriedad que las fundaciones del Marqués le sirvieron como trampolín para otros negocios distintos de la compra venta de objetos artísticos, puesto que estos negocios eran inexistentes...”⁴⁶. Aún reconociendo su gran inteligencia y espíritu innovador y avezado, mi opinión es mucho menos benévola con el personaje. Vega-Inclán no necesitaba otro tipo de negocios –para los que no tenía preparación– ya que su negocio no era sólo el arte, sino el poder. Obtuvo grandes beneficios económicos a través de la compra-venta e intermediación con obras del patrimonio histórico español, en un momento en que ya había una cierta conciencia moral, y también legislativa, de que aquello no era una actividad que se debía exhibir con orgullo de gran empresario; de ahí sus “tapaderas” y sus astucias al instituir lo que hoy llamaríamos “sociedades pantallas”. Estas tapaderas fueron en parte la Sociedad Española de Amigos del Arte y en parte sus museos. Alcanzó grandes cotas de poder –de hecho está presente en todas las instituciones que gestiona el patrimonio en el primer tercio del siglo XX– y se valió de ese poder para su ascenso social y para sus “empresas culturales”; y el término “empresas culturales” es muy acertado en este caso, ya que cumplían un doble objetivo para su creador: le daban la pátina de honorabilidad y prestigio, siempre asido a las faldas del poder (monárquico o primoriverista), necesaria para sus transacciones de obras.

Fue el proyecto del Museo del Greco el que le catapultó y creo que su funcionamiento es muy ilustrativo de mi opinión: Vega-Inclán costeó la compra del solar y su rehabilitación; para ello vendió grandes lienzos y pagó las restauraciones de los grecos. Pero ni un solo cuadro del Greco era propiedad del marqués, ya que todos provenían del museo provincial; la única excepción la constituye *Las lágrimas de San Pedro*, y eso porque no lo pudo vender a pesar de sus intentos. Donó el museo al estado en 1910, pero en realidad sólo estaba cediendo una parte pequeña del recinto, ya que todo el edificio de la casa, los enormes jardines y las cuevas arqueológicas, no pasaron al estado hasta su fallecimiento en 1942. Durante toda su vida conservó esta parte de la propiedad para su uso público-privado; en sus paredes colgaban obras de arte que luego vendía, atendía a visitantes ilustres, eruditos, investigadores, jefes de estado, reyes...y de sus contactos salían sus negocios. El complejo de la casa-museo fue su trampolín y su centro de poder y, a pesar de las inversiones del marqués, la institución siempre fue mantenida con una asignación de dinero público desde su creación. No lo olvidemos: dinero público para un edificio

⁴⁵ Redondo Cuesta 2007. Aunque para Cossío en aquel momento era obra del griego (Carta de 19 de febrero de 1935, Archivo Vega-Inclán, Museo Romántico)

⁴⁶ Menéndez 2006, p.479.

semipúblico que obtenía ingresos con la venta de entradas. El primer negocio cultural de este país.

A pesar de todo ello, y asumiendo las sombras en su contexto histórico, no puede dejar de reconocerse que el personaje de Vega-Inclán fue una excepcionalidad en el rancio panorama patrimonial hispano y su papel fue decisivo en las políticas culturales nacionalistas del primer tercio del siglo XX. La presencia del institucionismo se notó de modo firme en sus empresas. Porque como ha señalado Moreno Luzón⁴⁷, en las empresas del marqués latía el objetivo de dar a conocer el patrimonio cultural y natural español dentro y fuera de España, poner de relieve lo grandioso de un tesoro incomparable y hacer de su revalorización uno de los puntos de apoyo para el renacimiento del país. Una estrategia que fijaba los componentes del imaginario nacional y los recreaba de un modo que enfatizaba su capacidad evocadora y didáctica para terminar confiando en el auge del turismo el motor del progreso económico. Las ideas de Vega-Inclán adquirieron un carácter oficial cuando Canalejas creó para él la Comisaría Regia de Turismo y Cultura Artística Popular (R.D. de 11 de junio de 1911), cuyo largo nombre y muchas funciones interferían directamente con las de otros servicios, como la recién creada Dirección General de Bellas Artes. El marqués se convertirá en el constructor del canon turístico español, aunando ideales de la ILE –como el afán pedagógico de los museos, la importancia del Arte para fijar el genio nacional, o la importancia de las industrias artesanales- y adelantando ideas muy modernas que sólo han cristalizado cien años después. La idea de relacionar y promocionar patrimonio cultural y natural –monumento y paisaje- es una de ellas. Fijó la imagen de España a través de su patrimonio y utilizó el turismo como elemento inocuo para su difusión. Casi podríamos decir que fue el precursor de la actual “Marca España”.

Aún así su labor fue más personal que institucional. Y ello resume gráficamente las limitaciones de estas políticas nacionalistas a comienzos de siglo, pues delataban la escasa intervención pública en temas vitales como la custodia patrimonial o el turismo, al contrario de lo que ocurría ya en educación y ciencia, a pesar de la férrea oposición de la Iglesia Católica. En la protección del patrimonio cultural solo se avanzó mínimamente en los aspectos legislativos, a sabiendas de que la mera existencia de la ley era incapaz de frenar la salida masiva de los bienes que encontraban en las rendijas de la burocracia y en la connivencia de las instituciones un amparo que el propio Vega-Inclán cultivó.

MANUEL BARTOLOMÉ COSSÍO Y EL GRECO

El *alma mater* de la Institución Libre de Enseñanza -junto con Francisco Giner de los Ríos- el profesor Manuel Bartolomé Cossío, fue el otro gran “hacedor” del mito del Greco. En 1908 publicará su gran trabajo sobre el pintor, la primera monografía y catálogo sistemático de su obra. La biografía del investigador y pedagogo es bien conocida y ha sido objeto de varios estudios⁴⁸ en las últimas décadas, tras el ominoso silencio que se cernió sobre la institución educativa y sus miembros durante toda la dictadura franquista, que acabó con la incautación de sus bienes y el destierro de muchos de sus intelectuales. La recuperación de sus archivos en la Real Academia de la Historia, la Fundación Giner de los Ríos y la nueva sede de la ILE en la

⁴⁷ Moreno Luzón 2012, pp.143-179.

⁴⁸ Véase por ejemplo Otero Urtaza 1994. También los cuatro volúmenes de Jiménez Landi 1996. Aportan una biografía muy detallada del profesor y de su trabajo.

antigua Residencia de Estudiantes, así como la reciente publicación de parte de su archivo privado por Arias de Cossío y López Alonso (2015) ha permitido que salga a la luz numerosa correspondencia y material gráfico que aporta datos muy precisos de la vinculación Cossío con el Greco.

Ya hemos visto que la educación estética era la piedra angular de la formación institucionista y sus planes de estudio sentaron las bases para el posterior desarrollo de la Historia del Arte como disciplina universitaria. Los fundamentos teóricos sobre los que se desarrollaba el ideario institucionista contemplaban la *Belleza*, la *Naturaleza* y el *Arte* como básicos en la formación del hombre nuevo y regenerado, al que sus mentores aspiraban. Tanto Giner como Cossío trataron el tema en varias ocasiones y en su abundante bibliografía, dentro del boletín de la propia Institución, se recogen numerosos artículos⁴⁹ y publicaciones al respecto. Ya hemos visto que la metodología utilizada para la enseñanza tenía como piedras angulares la contemplación *in situ* de elementos artísticos, de ahí el amplio programa de visitas a museos y excursiones a ciudades históricas. Por este motivo y dada su cercanía a Madrid, Toledo fue uno de sus destinos favoritos. Educar a la población dentro y fuera de las aulas, con el viaje y el museo como métodos estrella. Sobre estos principios, aprendidos en los numerosos desplazamientos por toda Europa y Norteamérica y en la asistencia a casi todos los Congresos Internacionales de Pedagogía que se celebraban, Cossío desarrolló su larga peripecia vital y educativa. Porque para él, “ser educado era el arte de vivir bien, y saber vivir era en sí mismo una obra de arte”. Cossío tenía una preocupación⁵⁰ acusada por rodearse de un ambiente que fuera la expresión de su vida espiritual. Tanto en su vestimenta como en la decoración de su casa, en el ambiente, en la mesa o en la correspondencia con los amigos -donde frecuentemente incluía un ramo de jara o adelfas- buscaba siempre sumergirse en sensaciones naturales y artísticas. Cossío fue el pedagogo español que mejor ha especificado el papel que la estética juega en la vida espiritual del hombre: “Hay que hacer del arte la base de la educación. Hasta que el hombre no esté acostumbrado a la belleza no puede alcanzar la libertad espiritual...no hay pedagogía más eficaz y profunda que la que produce el contacto con modelos de belleza y perfección”⁵¹. Como señala Arias de Cossío: “Cossío tenía la absoluta convicción de que un temperamento embellecido por la educación estética es incapaz de ejecutar una acción fea o bruta; convicción firmemente apoyada en la idea de que toda belleza es verdad...”⁵² Su entrega fue tal que, absorbido por los aspectos pedagógicos, apenas publicó estudios extensos de historia del arte (treinta y dos artículos en el Boletín de la ILE), con excepción de su obra cumbre: la monografía sobre El Greco.

La génesis del libro es bien conocida⁵³ y ha sido estudiada por Álvarez Lopera. Cossío dio al primer capítulo de su monografía un título bien humorado destinado a hacerse famoso “Lo que se ignora de la vida del Greco” y que años más tarde, Borja San Román corregiría en su tesis doctoral con un guiño al titular su primer capítulo “Lo que se sabe de la vida del Greco”. Ya en 1875 siendo un mero estudiante en Madrid, sabemos por una carta que dirige a su compañero de piso en la calle Bordadores, el pianista Alejandro Rey, que asistía con entusiasmo a las clases

⁴⁹ Por señalar dos ejemplos destacados: Cossío “La enseñanza del Arte” *BILE* 1885 p.348 y 1886 p.57; “Sobre la educación estética” *BILE* 1887 p.321. Giner de los Ríos *Programa de estética y teoría del Arte e Historia abreviada de las artes principales*, 1894. Y *Manual de estética y teoría del arte e historia abreviada de las artes principales hasta el cristianismo*, 1895.

⁵⁰ Otero 1994, p.64.

⁵¹ Garrido López y Pinto Martín 1996, pp.151-166.

⁵² Arias de Cossío y López Alonso 2015, p.72

⁵³ Álvarez Lopera 1995.

de historia del arte que impartía Facundo Riaño en la Escuela Superior de Diplomática. Seguramente, fue gracias a él y a sus estancias en la casa del profesor en Toledo cuando empezó a ver al Greco. El encargo oficial⁵⁴ de la monografía fue hecho a final de 1898 por la editorial londinense *Bell and Sons* y le llega a través de Rafael Altamira. En 1899 ya estaba recopilando todo el material y contratando un fotógrafo. En la recopilación de las obras fueron claves Beruete y sobre todo, Vega-Inclán y el fotógrafo Mariano Moreno. Comenzó la redacción en el verano de 1900. Según testimonios familiares escribe su libro en la residencia familiar de la Quinta de San Vitorio en Betanzos a lo largo de dos veranos y parece que en 1902 el libro estaba ya acabado, coincidiendo con la exposición monográfica que se preparaba en el Prado. Los problemas con el editor fueron una lacra para la obra del estudioso desde el principio, ya que tuvo que empezar convenciéndole de escribir esta monografía dedicada a un pintor casi desconocido y no la que querían sobre Murillo. Según Elías Tormo, una vez cerrado el trato con el editor inglés “el patriotismo del pintor le llevó a gastar en pocas semanas la suma recibida y algo más, recorriendo Italia, Inglaterra, Francia y Alemania en busca de los cuadros y dibujos del Greco”. La ruptura con su editor inglés se produce entre 1903 y 1904 debido a la pretensión de reducir drásticamente las láminas que ilustraban las obras del pintor, algo inaceptable para Cossío. Tendrá que contratar a Victoriano Suárez, un editor habitual en los trabajos de la ILE, y por dificultades monetarias la salida del libro se demorará otro par de años, hasta que finalmente salió de la imprenta el 17 de noviembre de 1907, aunque en su fecha de edición figura 1908. Este retraso permitió al estudioso varias correcciones del texto e incluir un sentido prólogo donde se quejaba amargamente del expolio que estaban sufriendo las obras del pintor a raíz de su puesta en valor. Fue especialmente doloroso para él la infame salida de los grecos de la Capilla de San José de Toledo, contra la que escribió auténticas proclamas en prensa, y la traición de su amigo Aureliano Beruete al vender⁵⁵ al magnate Frick el cuadro de la *Expulsión de los Mercaderes del Templo*. Al contrario que muchos de sus amigos, Cossío jamás compró o vendió una obra de arte. Pese a sus conocimientos, contactos y posición nunca traficó⁵⁶ con grecos. Su integridad y bonhomía le acompañaron toda su vida.

La relación entre Cossío, Beruete y Vega Inclán fue muy estrecha. Algunas de las cartas conservadas nos recomponen un retrato vivido de su amistad y la jocosidad que suscitaban algunas de las actuaciones de Benigno. En 1909 Beruete describía a Cossío la famosa

⁵⁴ Álvarez Lopera 1995, p.264. La RAH conserva gran parte del material que utilizó.

⁵⁵ La venta se realizó por 120.000 francos y el propio Beruete se justifica a Cossío en la carta que le envía a Berlín en 1909, aduciendo “aun cuando tengo una posición desahogada no lo es tanto como para tener colgada de un clavo suma semejante” y en una carta que Cossío envía a Giner el 17 de mayo de ese mismo año escribe “Una fuerza perdida para la resurrección de la tierra (refiriéndose a Beruete). Nos quedaremos con los andrajos. Pensar lo que en diez años ha perdido el país de valor. Casi siento haber contribuido a dar valor al Greco. Por qué no vender también los Velázquez del Prado ya que el país no es tampoco bastante rico para permitirse estos lujos¡¡”

⁵⁶ Sirva de ejemplo la anécdota de su nieta Natalia: Mi padre y Pepe Moreno Villa, volvieron un día con un Grequito debajo del brazo, una virgencita monísima que le presentaron a mi madre. Mi madre se la llevó a mi abuelo. Meses después le preguntó por el cuadro, mi abuelo le señaló el alto de un armario “Natalia, llévatelo por más que he intentado no consigo convertirlo en Greco, pero como este Greco hay cientos por los museos del mundo”. También relatan Arias de Cossío y López Alonso 2015, p.434 una interesante carta entre Cossío y su mujer Carmen: Madrid 6 de octubre de 1920 “Y luego tengo varias citas... entre ellas con dos señoras dinamarquesas con el famoso retrato del Greco, del cual, por lo visto, pende toda su felicidad. Te diré además que he recibido ya aquí una carta de María Luisa Kocherthal para decirme a mi el primero que son ellos los que han comprado y tienen la Verónica de Santo Domingo el Antiguo de Toledo que está metiendo estos días tanto ruido en los periódicos.” (Los Kochertahal, Julio y Luisa, era amigos de Cossío y muy relacionados con la ILE. Fueron los primero compradores de la importante pieza desaparecida hoy y que al parecer se encuentra en manos de la Yakuza japonesa)

inauguración de la exposición en la Academia de San Fernando: “Querido amigo Cossío: Mucho le hemos echado de menos estos días en que los diecinueve Grecos de Toledo, que tan buen usted conoce, irradian sus portentosos brillos en las téticas salas de la Academia de San Fernando. Benigno ha sido el triunfador sugestionando del rey abajo a ministros y académicos, y ya todo el mundo está dispuesto a admirarlos en entusiasmo grecófilo cual mismísimo Meier.Graefe... nada sabemos de Mr.Benigno... hace tiempo que espero noticias pero yo no he querido dejar pasar más tiempo después de la esa consagración académica de nuestro Theotokopouli...”⁵⁷ Y en 1911 le relataba el naciente proyecto del Centro de Estudios Hebraicos en la Sinagoga del Tránsito de Toledo: “Querido amigo Cossío: supongo que por la carta que desde París escribí a don Francisco, está usted enterado de nuestra estancia en ésta en donde al llegar nos encontramos con Velázquez Bosco y pronto espero llegará Benigno, el cual haciendo de las suyas fue a verme a París a la hora justa de haber salido yo para ésta. Hoy recibo de él una carta extensa en la cual me ruega transmita a usted el adjunto memorándum, o como quiera llamarle, para que una vez enterado de él se lo envíe usted a Mérida a Soria. Propagadores de estudios hebraicos, nada menos, vamos a ser. No sé cómo sentará eso al cabildo toledano, con el cual está, como usted sabe a partir un piñón nuestro infatigable y sorprendente Benigno, que tan pronto dirige a los eucarísticos y cultiva el rito mozárabe, como tiende su protectora mano a la raza semítica para que vuelva al sitio del cual tan brutalmente salió. Por mí que vayan. De usted no hay que dudar que pensará lo mismo. Cuando se encuentren aquí reunidos Velázquez con Benigno, no sé qué será de nuestras cabezas...”⁵⁸

La oleada de alabanzas⁵⁹ ante la magnífica obra fue enorme. Tanto admiradores como críticos que no compartían la visión del profesor sobre un Greco “emblema del alma castellana” manifestaron su admiración por la magnífica obra de catalogación y estudio llevada a cabo. El alemán Julius Meier-Graefe, a quien Cossío había atendido durante su visita a España para realizar su obra sobre el griego y que le recibirá en su casa en Berlín al año siguiente de la edición del libro, le manifestó gran admiración, a pesar de defender una visión del pintor completamente distinta, ya que no compartía ni su castellanización ni su misticismo. Meier intentó cerrar la traducción de la obra de Cossío al alemán -realizada por él mismo- a la vez que gestaban una gran exposición, aunque ambos proyectos quedaron frustrados por la gran guerra. Desgraciadamente, la magnífica obra de Cossío jamás fue traducida a otro idioma. En el panorama español sólo llama la atención el silencio del historiador Elías Tormo. Probablemente, el sabio profesor no compartía en absoluto la exaltada visión de Cossío ni su obligada castellanización y su atribuida condición de intérprete del espíritu español y, aunque no dejara de reconocer el espléndido trabajo de elaboración del catálogo razonado, Tormo miraba más

⁵⁷ Arias de Cossío y Lopez Alonso 2015, p.666. Carta de Beruete padre e hijo a Cossío. Madrid 11 de mayo de 1900 ⁵⁸Arias de Cossío y Lopez Alonso 2015, p.768. Carta de Aureliano Beruete y Moret a Cossío. Vichy 24 de agosto de 1911

⁵⁹ Cuenta Natalia en “Mi mundo desde dentro”: En noviembre de aquel año salió el libro sobre el Greco. El 20 de noviembre mi abuelo escribe a mi madre: “nada he dicho del éxito del Greco. La lectura en el Ateneo impresionaba a la gente con sinceridad, corriendo por esos escalofríos sintomáticos. La impresión es que no se ha visto aquí libro de arte que se le parezca, ni aun de lejos. Altamira decía a todos y con toda sinceridad que jamás se había visto una penetración semejante del alma castellana, no española y que era una revolución en la historia de España, aún dejando a un lado la del Arte.”

allá y con criterios más científicos, situaba al pintor como un extranjero veneciano y oriental, cultivador de un arte manierista, bastante alejado de la lectura política del artista que se estaba haciendo en la España de 1900. Visto con la perspectiva de los años la visión del Greco del profesor Tormo, el auténtico historiador del arte y rector de la Universidad Central de Madrid, se ajustaba más a la realidad. Pero fue la visión de Cossío la que triunfó y todavía, cien años más tarde, sigue vigente en el imaginario colectivo de todos los que se acercan al artista.

En cuanto al marqués de la Vega-Inclán, como no podía ser menos, envió a su amigo Cossío una carta en la que manifestaba su admiración de forma muy aduladora: “Mi muy querido amigo: entre maravillado y absorto leo *El Greco*, con la misma hondísima emoción con que escuché el final del libro. Aparece la obra vestida y modelada con toda la galanura y rica concisión de nuestra nobilísima alma castellana, documentada con labor benedictina; sintiendo vd. al pintor con la espiritualidad del pintor mismo; y mirando, juzgando, analizando y definiendo a través de una gran clarividencia nos descubre vd. la gran obra del Cretense. Resuelve a la luz del día lo que parecían extravagantes y misteriosos problemas de concepción y mentalidad o enrevesadas fórmulas de luz, de forma y de técnica... Sí, querido amigo, usted ha dicho la más completa y definitiva palabra sobre el Greco, y ya sólo quedan surcos abiertos por usted mismo para que la investigación y los archivos consagren algunas fechas y obras de sus primeros tiempos...”⁶⁰

La relación entre Vega-Inclán y Cossío fue determinante tanto en la gestación del libro como en la del museo. Podemos decir que Cossío fue una de las personas que más influyeron en la trayectoria vital del marqués. En cambio, no podemos precisar en qué momento Cossío y Vega-Inclán entran en un contacto más estrecho, aunque sabemos por su hija⁶¹ que eran conocidos desde la infancia, y recuerda la relación entre ambos con las siguientes palabras: “Recuerdo ver varias veces a su gran amigo de toda la vida desde su niñez, Benigno Vega-Inclán. Mi madre dice: llegaba con un Greco maravilloso o a arrastrar a mi padre a Gredos, para escoger el emplazamiento de uno de los primeros paradores de turismo. “Basta de pedagogía!” exclamaba. Mi abuelo decía que iba a escribir un libro titulado “La antipedagogía”... Se divertían muchísimo juntos. Los dos, pioneros entusiastas autores de la España actual, Paradores Nacionales de Turismo, así como de los albergues de carretera... juntos salvaron viejas casas, palacios, hicieron el Museo del Greco y el Romántico”. Probablemente se conocieran a través de sus padres cuando estaban destinados en alguno de los puestos militares del padre de Vega-Inclán o judiciales del padre de Cossío. La relación entre ambos fue larga y estrecha y prueba de ello son el más de centenar de escritos que se conservan entre ambos⁶². Cossío vinculó al marqués a la órbita institucionista, de tal manera que fue uno de los responsables de la posterior visita de Alfonso XIII a la liberal institución educativa. Su influencia es la savia que nutrirá los proyectos artísticos y culturales de Vega-Inclán, y quizá sea en el campo de la restauración⁶³ monumental – donde mantienen los postulados no intervencionistas de Ruskin- su faceta más visible.

Vega-Inclán acompañaba al investigador en sus paseos por Toledo a la búsqueda de las obras del cretense para la monografía mientras la preparaba. Debido a la ausencia de datos sobre el pintor, Cossío recurrió a varias personas, entre ellos al marqués y Beruete, para localizar sobre el terreno todas las obras posibles para incluirlas en su libro. Los hallazgos eran fotografiados por

⁶⁰ Carta a Cossío fechada en Madrid el 4 de diciembre de 1907, publicada en el libro de Traver 1965, p.93.

⁶¹ Jiménez de Cossío “Cossío y las Misiones Pedagógicas”, Conferencia en el Ateneo el 6 de mayo de 2004. También en *Mi mundo desde dentro*, Ed. Nuevas gráficas, Madrid, 1976.

⁶² Muchos publicados por Menéndez 2006, p.251.

⁶³ Ordieres 1995

Moreno, como vemos en el volumen fotográfico que acompaña la publicación original del estudio de Cossío. Estos rastreadores al servicio de Cossío aprovecharían de paso sus descubrimientos para incrementar sus colecciones o para actuar de intermediarios entre los propietarios de los cuadros del Greco y sus posibles compradores. El marqués a su vez, prestaba una gran ayuda al estudioso, localizando obras del pintor en Andalucía, Toledo y Madrid principalmente, ambientes donde se desenvolvía con soltura y tenía acceso a través de sus amistades -como por ejemplo los hermanos Bilbao en Sevilla- a colecciones particulares. Podemos reconstruir sus pasos a través de los escritos que se dirigen desde 1900 hasta 1907 conservados en la Real Academia de la Historia. De su lectura, se desprende que ambos compartían esa pasión incansable por un pintor que, según Cossío, había fijado como nadie el genio de la raza española: independiente, audaz y violento e identificado con la ciudad simbólica de Toledo, el “resumen más perfecto, más brillante y sugestivo de la historia patria”.

De esta manera Vega-Inclán se convirtió en uno de los colaboradores más allegados del venerable profesor. La participación de Cossío en todo el proceso de conceptualización de la Casa y Museo del Greco fue fundamental y suele quedar obviada por los investigadores que siempre citan su monografía pero olvidan el otro producto cultural que derivó de su obra: el proyecto museográfico *vegainclaniano* de la Casa y Museo del Greco. Recordemos que Cossío impartía su magisterio desde la dirección del Museo Pedagógico⁶⁴ que había ganado por oposición en 1883 y su participación directa en los debates estéticos que se estaban gestando en torno a los museos. De hecho, había formado parte del Patronato del Museo del Prado un breve período de tiempo, antes de renunciar dadas sus numerosas ocupaciones. Pero su mano se ve en la reorganización de sus salas y el discurso museográfico que se inaugurará en 1927, donde se siguió un criterio cronológico y estético incluyendo algunas salas monográficas. Por primera vez en la primera pinacoteca nacional, confluían los valores estéticos y pedagógicos para dar una gran lección de pintura española. Esta lección⁶⁵ en las salas del Museo del Prado coincidía, en líneas generales, con la propuesta que siempre había mantenido Cossío y la línea de enseñanza del arte de la ILE. Sus ideas y proyectos siempre estuvieron estrechamente relacionados con la museografía. Consiguió que en el buque insignia de los museos españoles, los retratos del Greco representaran el espíritu nacional para unos o el origen de la modernidad para otros, pero en cualquier caso, una imagen de referencia del arte español y de España que todavía pervive.

Respecto al museo toledano, su participación en el proyecto del Greco lo dotó de calidad y prestigio entre el mundo académico. Como buen intelectual librepensador, comprendió las ventajas de mostrar la obra del cretense de forma didáctica y pedagógica en las salas de un museo, el de su amigo Vega-Inclán, a pesar de algunas reticencias que veremos en capítulos posteriores. Su influencia se plasma en la importancia de los valores ambientales, su mimo por el detalle, la integración de elementos culturales y naturales en el edificio, su forma de mostrar las obras -didáctica, pero no aséptica-, la inclusión de salas con fotografías de otras obras del Greco y, sobre todo, en la idea espiritual que alimenta todo el proyecto: convertir al pintor en el *genius loci* del lugar y de la nación, reflejado en un espacio simbólico que encerraba “el alma de España”. Varias cartas entre el investigador y su esposa nos relatan los constantes viajes de ambos al universo toledano en construcción. En 1905 Cossío le escribía a Carmen López Cortón

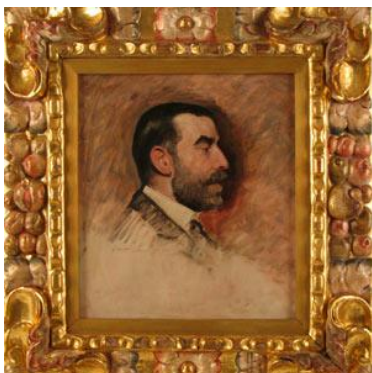
⁶⁴ García del Dujo 1985, pp.367-384.

⁶⁵ García-Montón “Una magnífica lección de pintura española. El Greco en el Prado de Beruete” en *Actas del XXV congreso del CEHA 2014*, Ed. UCLM, 2015.

Mitómanos y mecenas: Vega-Inclán y Cossío

“...Mañana voy a Toledo a ver la Casa del Greco. Adiós. Mil cariños”⁶⁶. En el mismo instante en que Vega Inclán estaba comprando el edificio, Cossío ya estaba junto a él y ya hablaban de la Casa del Greco y unos años más tarde discutía con el marqués sobre el proyecto sentados en la chimenea de la cocina: “Ayer estuve en Toledo (es decir, estuve en la Casa del Greco, porque no salí de ella) con Vega. Ya hacía mucho que debía haberlo hecho, para ver todo lo que allí va construido. Cada vez está mejor. Las cuevas están limpias y quedan muy interesantes. El museo, acabado ya y tapizado. Muy bien. Muy sencillo y muy refinado. Son cinco salas. Y otra porción de perfeccionamiento que verás. Estuvimos solos todo el día allí dentro, haciendo proyectos. Mucho hablamos de ti. Almorzamos en la chimenea de la cocina, con fogata en medio, en dos mesitas zapateriles. Allí os pusimos dos postales, una a ti y otra a la chica. Ha comprado la magnífica fachada del palacio de los duques de Osuna en Marchena. Toda de piedra, de finales del XV, admirable, ¡¡¡y quiere trasladarla a Toledo!!! Y montarla allí como una de las portadas del museo. Y sobre ello proyectamos ya todo el día. Adiós..!”⁶⁷

Es indudable la influencia directa del investigador en el proyecto museístico y pocas veces ha sido claramente subrayada. Sin embargo, no olvidemos que el interés de Cossío por el Greco fue coyuntural, al converger en él todos los postulados que la ILE mantenía y necesitaba. Una vez finalizada la monografía que le daría la fama, el profesor volvió a su pasión: la enseñanza. Cossío fue ante todo un gran educador, y nunca volvió a publicar una monografía sobre otro pintor, dedicando toda su trayectoria laboral a la formación del profesorado y a tratar de mejorar la calidad de la paupérrima escuela española.



Retrato y busto del Marqués de la Vega Inclán



Vega Inclán junto con Primo de Rivera

⁶⁶ Arias de Cossío y Lopez Alonso 2015, p.367. Carta de Cossío a su mujer. Madrid 14 de octubre de 1905.

⁶⁷ Arias de Cossío y Lopez Alonso 2015, p.392. Carta de Cossío a su mujer. Madrid 20 de marzo de 1910.

Mitómanos y mecenas: Vega-Inclán y Cossío



El novelista Félix Urabayen. Fachada del Hotel Castilla de Toledo, actual sede de la Seguridad Social en la Plaza de San Agustín



Construcción del Hotel Palace

Vega Inclán acompañando al Rey Alfonso XIII y al Presidente de la República Francesa, M. Poincaré en su visita al Museo del Greco



Sagrada Familia del Greco en el salón de R. Madrazo.

Crucificado del Greco regalado por el marqués a la familia Marañón

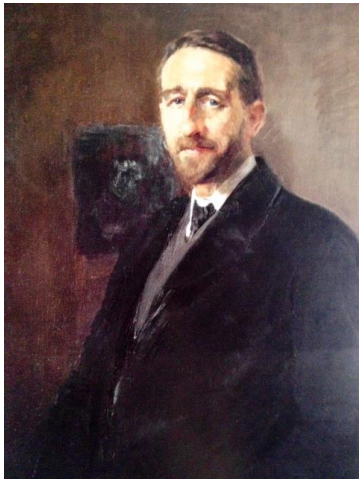
Mitómanos y mecenas: Vega-Inclán y Cossío



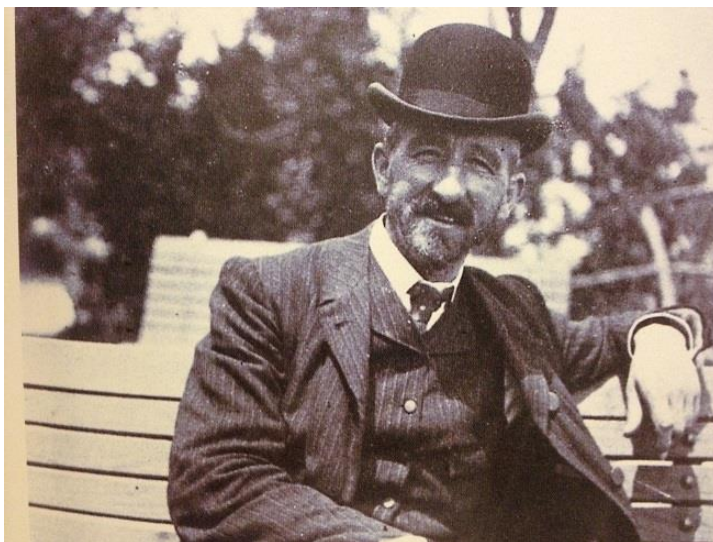
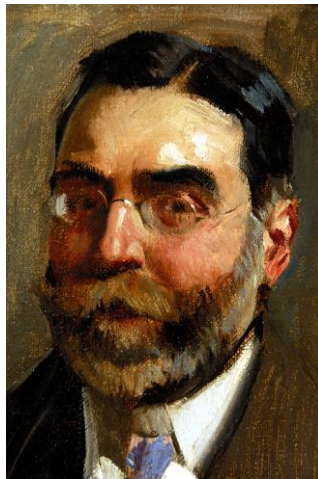
Detalle de *la Inmaculada* del Greco de la colección Thyssen.



Lagrimas de San Pedro del Museo del Greco



Cossío retratado por Sorolla para la Hispanic Society de Nueva York
Detalle del retrato de Vega Inclán pintado por Sorolla del Museo del Greco de Toledo



Manuel Bartolomé Cossío



La creación de la Casa y del Museo del Greco

Corría el año 1910 y ese *novecento* español -decadente y pícaro- tenía música de cuplé. El 21 de enero se había estrenado en el Teatro Eslava de Madrid la opereta bíblica titulada *La Corte del Faraón*, una parodia bufa y picante de la famosa *Aida* de Verdi. El género en concreto se denominaba sicalipsis, el equivalente a nuestra pornografía y en los números musicales bastante subidos de tono, se abordaban con mucha ironía temas como la impotencia, la infidelidad, la traición o la doble moral de la época. Por ello esta pieza, tan de moda y tarareada por las calles de todas las ciudades de la España del cambio de siglo, estuvo prohibida durante toda la dictadura franquista y sólo pudo volver a verse en los escenarios en 1976. Pero en esta obra se añadía otro interesante género que se puso de moda entre 1905 y 1910, el llamado “cuplé político” de ideología liberal y contenido irónico, que suponía una crítica a los conservadores en el gobierno. En *La Corte de Faraón* se agregó al número de los cantores babilónicos un cuplé de esta modalidad que, por supuesto, nada tenía que ver con la historia del hebreo José que se presentaba en escena. El cuplé, con una clara intención política y satírica contra el presidente del gobierno, Antonio Maura, era el siguiente:

En Babilonia los Ministerios
entran y salen tan de repente,
que quien preside por la mañana
ya por la tarde no es presidente.

De estos trastornos ministeriales
dicen que tiene la culpa sola
un astro errante llamado Maura,
que es un cometa de mucha cola.

Ay, Ba... Ay, Ba...
Ay, Babilonio que mareas.
Ay, va... Ay, va...
Ay, vámonos pronto a Judea...

Esta famosa “morcilla” paródica de los famosísimos cuplés babilónicos (cambien Babilonia por España) fue muy popular desde el primer día y los fans del momento se los solicitaban en todas las actuaciones a las bellas y fatales cantantes como la Fornarina, la Bella Otero, la Chelito, Anita Delgado o la famosa Raquel Meller. El éxito de *La corte de Faraón* fue espectacular. Se dieron setecientos sesenta y dos representaciones seguidas en el Eslava y en 1911 se organizó una función especial en el Teatro Real para que la familia regia y especialmente el rey Alfonso XIII – gran aficionado al género- pudiera contemplar lo que todo Madrid conocía y cantaba de memoria.

Pero el trasfondo era otro: la rechifla que llegaba a los teatros era un fiel reflejo del desencanto de la sociedad española de la época que, en un lapso de quince años, había asistido a la quiebra del sistema de alternancia política entre conservadores y liberales instituido por la Restauración; al asesinato en 1897 de Cánovas; a la pérdida de los restos del imperio y las colonias (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) en 1898; a la jura en 1902 de un nuevo rey, Alfonso XIII y al atentado sufrido el día de su boda con Victoria Eugenia de Battemberg en 1906; al rebrote virulento de los nacionalismos y el anarquismo; a los intentos de independencia de Cataluña con su famosa semana trágica de 1909; a la guerra de Marruecos y a una media de una o dos crisis de gobierno al año con sustitución de todo el gabinete (más de una docena en un quinquenio: Maura es presidente en 1903 y nuevamente en 1907). A todo ello se añadía la tradicional incultura del país, lastrado por el caciquismo y la iglesia católica y unas tasas de analfabetismo cercanas al

La creación de la Casa y del Museo del Greco

50% (72% en el caso del analfabetismo femenino). España sólo dedicaba el 1,5% de su presupuesto a la educación (frente al 14% de USA, el 12% de Alemania y el 8% de Francia) y hasta el año 1900 no se creará el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En definitiva, a una situación caótica e ingobernable que afectaba al país¹ económica y culturalmente. En este escenario tan desolador cuesta creer que floreciera alguna iniciativa cultural de interés pero lo cierto es que en el mismo año en que se estrenaba la opereta bufa de *La Corte del Faraón*, en la pequeña ciudad de Toledo, abría sus puertas el complejo de la Casa y Museo del Greco.

Sorprendentemente, en la Babilonia/España del momento, fue un museo de ambiente pionero y el primer centro turístico concebido como tal. Y constituye un perfecto ejemplo de proyecto nacionalista, con su carga simbólica y su imbricación en el tejido social del momento que ha sido - y en parte sigue siendo- el gran foco de desarrollo de la ciudad. D. Benigno concibió un gran proyecto cultural que donaría al Estado, integrado por dos edificios contiguos: la supuesta casa del Greco -que amuebló él mismo ayudado por Cossío y por el arquitecto historicista Eladio Laredo con las numerosas piezas que compró al efecto- y un museo de nueva planta edificado para exponer los lienzos del Greco, salvados de la ruina en que se encontraban en San Juan de los Reyes, sede del Museo Provincial en aquellos años. Todo ello rodeado por un jardín salpicado de restos arqueológicos, a modo de cigarral toledano.

El particular homenaje de Vega-Inclán al Greco, inaugurado en 1910, constituye el actual Museo del Greco y es uno de los parajes más ensoñadores de la ciudad. Veamos su génesis.

LA CASA DEL GRECO: GÉNESIS Y SIGNIFICADO

En una reunión en la que Cossío lee este trabajo a un grupo de amigos antes de salir publicado, al referirse a las averiguaciones hechas sobre la probable ubicación de la casa que habitó El Greco en Toledo, Vega-Inclán, que se encontraba presente, comprendió con gran intuición lo que esto podía significar. Inmediatamente, adquiriría el ruinoso solar que era conocido en Toledo como “las ruinas del Palacio del Marqués de Villena”².

De esta manera tan ilustrativa se origina en 1905, la creación de la Casa del Greco. El proceso de adquisición de las fincas que hoy conforman el conjunto del Museo del Greco fue labor de varios años³, así como las obras de restauración y construcción. La primera compra, la de la casa, se había fraguado rápidamente en agosto de ese año, cuando el marqués visitaba a su hermano Jorge en Toledo, teniendo que cancelar la visita que tenía previsto realizar a Cossío a la quinta familiar de Betanzos, donde pasaba el verano acompañado de Giner de los Ríos. De la edificación original de la casa, muy deteriorada, sólo quedaba en pie el patio que inspirará a Martín Rico para uno de sus cuadros. El estado original del mismo puede colegirse de la fotografía de archivo conservada en el Archivo Moreno del IPCE, cuando todavía era una casa de vecinos y de las noticias que nos da Cossío que describe el lugar como “casa de vecindad muy pobre venía siendo y por ruinoso tuvo que desalojarse gubernativamente en el verano de 1905, desplomándose gran parte de ella al poco tiempo. Adquiriéndola entonces uno de los más

¹ Salvadas las distancias, y en medio de una brutal crisis económica, ciertos aspectos siguen apareciendo en la actual situación socioeconómica.

²Ordieres 1992, p.103

³ Se conserva en el Archivo del Museo Romántico la documentación relativa a la compraventa de los diversos solares: Leg.6/11: fechado el 2/9/1905. Compra de una casa de la Calle del Tránsito. Leg.6/13: fechado el 2/6/1906. Compra de un solar y bóvedas conocidas por solar del Palacio de Villena. Leg. 6/14: fechado 24/7/1906. Compra de una casa en Paseo del Tránsito. Leg. 6/15: fechado 6/4/1908. Compra de una casa-solar en la c. S Juan de Dios. Existen copias de toda la documentación en el Archivo Histórico del Museo del Greco.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

apasionados e integrantes “grecó-filos”, mi amigo el Marqués, el cual ha vuelto a levantar la parte derruida y está ocupado en hacer habitable toda la vivienda, respetando cuanto de antiguo había, utilizando para las indispensables reconstrucciones materiales antiguos toledanos”.

Vega-Inclán propondrá a Eladio Laredo, un arquitecto conocido por su dominio de los estilos historicistas, no sólo la rehabilitación del edificio, sino también la recreación del ambiente de las estancias, en un proyecto pionero en el momento. El mismo Laredo, famoso ya por sus edificaciones y por su recuperación del mudéjar, será el encargado de restaurar la Sinagoga del Tránsito, actual Museo Sefardí, que estuvo bajo la tutela del Patronato del Museo del Greco y de las Fundaciones Vega-Inclán desde 1911 hasta 1968. Laredo, sobre un complejo de ruinas de casi dos mil metros cuadrados formado por la casa, los restos de un palacio, galerías de bóvedas arruinadas y las ampliaciones de varias casas compradas en las calles San Juan de Dios y Alamillos del Tránsito, diseñará un espacio compuesto por la casa recreada del pintor -que el marqués mantuvo para su uso privado hasta su fallecimiento- el museo donde se expondrán las obras del Greco y unos jardines salpicados de restos arqueológicos que cobijaban la entrada a una serie de galerías subterráneas que la imaginación popular atribuía al judío Samuel Levi. Para la reconstrucción de la casa Laredo utiliza restos de materiales de otros edificios y especialmente los provenientes de una casa sita en la toledana Plaza del Pozo Amargo, derribada expresamente para aprovechar sus elementos constructivos.⁴

Coloca una reja renacentista proveniente del Palacio Marchena de Sevilla en la cocina (hoy desaparecida) y de Burgos trae las columnas que instalará en los jardines bajos, con toda probabilidad, fruto de sus escauceos anticuarios. De la misma manera restaura artesanalmente las magníficas yeserías del patio al que se abren todas las estancias de la casa y la rodea de un jardín trasero a modo de cigarral toledano con vegetación autóctona y fuentes moriscas. Asimismo, emprende remociones⁵ en el conjunto de cuevas del jardín donde instalará unas setenta piezas de cerámica talaverana, algunas de las cuales expondrá también en la cocina. Quizá lo más chocante sea descubrir que Vega-Inclán pretendía enterrarse en una de las estancias bajas de la casa⁶ contribuyendo con ello a acentuar el carácter casi sacro del edificio que estaba restaurando. Esta sala será decorada a modo de oratorio con la colocación de un frontal de azulejos como altar y varias tablas hispano-flamencas, arropadas entre alfombras, cerámicas y mobiliario. De todo ello disertará en el VII Congreso Nacional de Arquitectos⁷ lo que da muestra también de sus ideas restauradoras.

Poco importaba que el Greco no hubiera habitado en la casa y ante las justificadas dudas que ponía de manifiesto Cossío, Vega-Inclán le escribe: "sigo confuso y pesaroso al no compartir con vd. la creencia de que sea inocente y sin consecuencia el que usted estampe en la portada de la Casa del Greco un signo de duda y desconfianza...claro que vd. no puede ni debe afirmar, pero sí creer o no creer. Y usted cree y ha cimentado la casa del Greco con sus admirables investigaciones y hallazgos, sobre una base muy sólida de pruebas documentales y de indicios justificadísimos, ¡a qué entonces ese signo de duda que hará dudar al creyente y alimentará la fiera del escepticismo, la envidia y la indiferencia nacional...yo bien sé que en el texto del libro dirá vd. lo que deba decir, pero en la síntesis gráfica de la Casa del Greco usted enturbia y arroja una sombra. Y por qué rehusar una denominación tan sincera y justificada...Afinando como

⁴ Espresati 1912.

⁵ Carta de Sorolla a Beruete, 30 de mayo de 1909, Museo Sorolla, CS/801

⁶ Menéndez 2004, p.370.

⁷ *Noticia de algunas de las obras de construcción, consolidación y propaganda de la España artística, monumental y pintoresca*, Madrid, 1919, pp. 4-7.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

usted afina en cuestiones de tacto, nadie apreciará mejor hasta dónde es necesaria la crítica concienzuda de un cuadro y cuando empieza o acaba la oportunidad de que nadie ponga en tela de juicio lo que hoy es un homenaje y mañana será un culto consagrado...pero hoy, mi querido Cossío al no sentirme empujado y sostenido por usted, hoy siento gran descorazonamiento y mientras no descuelgue vd. de la Casa del Greco ese signo injusto y peligroso, veré esta casa con disgusto y yo me consideraré un impostor y toda mi labor como la de un invento mentecato..."⁸. Finalmente al estudioso le pesa su relación de amistad con el marqués y también comprenderá el impacto que podría tener la reconstrucción *vegainclaniana* en los estudios sobre el Greco, y cómo podría ayudar a difundir la obra del cretense entre la población, decidiendo así minimizar el tema de que el Greco jamás habitara el inmueble. Como buen estudioso, sancionará este tema a través de la ambigüedad de sus palabras en el prólogo que escribe años después al libro de San Román.

Desde el principio la idea de Vega-Inclán será la de imbuir al visitante mediante sensaciones en el espíritu de una época y de un personaje: *quería que la casa adquiriese vida, que no fuera sólo el recuerdo de un pasado sino el testimonio real de su época que sólo las obras del artista inmortal podrían aportar*⁹. La idea de recrear el ambiente en el que el Greco vivió se lleva a cabo a través de la reconstrucción de la vivienda y también de su amueblamiento en un concepto novedoso y pionero de museo de ambiente. Como señala Ordieres¹⁰ "la reconstrucción de Laredo, bajo la sutil dirección de Vega-Inclán, es totalmente novedosa. Es una búsqueda del tiempo pasado en los aposentos, el mobiliario, los enseres, tomando siempre como base la personalidad del pintor cretense y su sociedad. El despacho, el oratorio, el estudio, la cocina – que tan famosa y reproducida sería- todo es una rememoración, una recreación objeto por objeto, llevado a la práctica de manera sencilla y a la vez muy pensada, trayendo al primer plano de la imaginación del espectador “el misterio de sus personajes”. Esta alusión al “misterio” es una pista que hay que retomar para comprender el ánimo del marqués y de su colaborador Laredo al acometer esta obra tan original en su tiempo, y que encarna una innegable tendencia tardorromántica. Estamos en los años en que se están fraguando los nacionalismos de corte tradicionalista. Este subterráneo romanticismo nos remite, por su paralelismo, a la relación existente entre el novelista Washington Irving y la Alhambra. Vega-Inclán partía ya con ventaja ante la carga llena de connotaciones emotivas que tenía el lugar. Las leyendas populares toledanas sobre los grandes tesoros ocultos del judío Samuel Leví o las prácticas nigrománticas del Marqués de Villena tienen gran semejanza con las leyendas refundidas por el novelista americano sobre el palacio árabe granadino. Por ello mismo, el grabado del patio de Leví de Martín Rico está en la misma línea que los realizados por tantos artistas románticos, especialmente Roberts y Villaamil en la Alhambra".

A todo ello debemos añadir la opinión del propio Vega-Inclán que aborrecía los museos tradicionales que consideraba fríos e incapaces de transmitir emociones: "Mi opinión es que se procure que el futuro museo no sea un almacén como lo son la mayor parte de los museos del mundo. No basta enseñar las cosas, es preciso hacerlo en las debidas condiciones. Un museo debe ante todo tener ambiente. Un museo no puede ser una anaquelaría de una tienda o los nichos de una Sacramental. Hay que dar intensidad a la exhibición de arte que se hace. El gran éxito del Museo del Greco en Toledo ha obedecido al ambiente propicio de que se ha rodeado. Un Velázquez sabe mejor si se le ve sentado en un sillón y bajo un artesonado que sea de época

⁸ Carta de Vega-Inclán a Cossío, 14 de enero de 1907. Fundación Giner de los Ríos. Cossío 1/4/6/577.

⁹ Traver 1965, p.88.

¹⁰ Ordieres 1992, p.104.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

que si se hace en una habitación de moderna elegancia."¹¹ No podemos dejar de resaltar la ironía sobre la contemplación de los cuadros de Velázquez, teniendo en cuenta que el propio marqués venderá el que se exhibía en las paredes de la casa, el retrato de Góngora, hoy en Boston.

Rafael Domenech, director del museo de Artes Decorativas en esos años, nos hace una fascinante descripción¹² del recinto: "... Sobre las primeras de las cuevas que fueron del palacio de Samuel ben-Meir Ha-Levi se alza la Casa del Greco. Siete peldaños de ladrillo dan acceso a una pequeña puerta, detrás de la cual se abre un patio típicamente toledano, de forma rectangular, con sus pequeños pozos con brocal de piedra y encerrados en nichos. De unas tinajas hispano-árabes, severamente decoradas salen ramas de yedra, un zócalo de azulejos esmaltados y unas labores de yesería de hermoso estilo gótico y una reja del Renacimiento forman el decorado de este patio. Corre sobre él una galería de madera sostenida por gruesos y achaflanados pilares, con zapatas de sencilla labor. Frente a la puerta de entrada hay una estancia convertida en capilla, con un rico frontal de mosaicos árabes y andaluces del siglo XV y unas tablas góticas. Un pequeño salón da acceso también al patio, y cubren sus paredes un retrato pintado por Murillo y unas batallas debidas al pincel de Mazo, yerno y discípulo de Velázquez. Y frente a esa estancia, hay una puerta que conduce a la cocina (...). Un gran ventanal cerrado por hermosa reja del Renacimiento, comunica con el jardín en el sitio donde se eleva una amplia terraza, sostenida por columnas de piedra de estilo pseudo-clásico, la yedra sube por sus fustes y dos pequeñas fuentes retratan en sus tazas tan hermoso cuerpo arquitectónico. Una escalera que parte del patio y termina en la galería alta, da acceso al piso superior de la casa. Sucédense en él una serie de típicos aposentos, que son como pequeñas salas de un Museo, hay en ellas muebles antiguos, ejemplares de nuestra imaginería y cuadros del Greco, Valdés Leal, Carreño, Mazo, Herrera el Viejo y Murillo..."

Las diversas estancias -especialmente la cocina y el estudio del pintor- serán cuidadosamente decoradas con una selección de piezas de la época o elaboradas y compradas ad hoc, de manera más o menos acertada y ecléctica. Cossío nos habla de la consecución del ambiente a través de los originales de las obras del Greco, las reproducciones fotográficas y los libros. El fin último siempre será el de crear una ilusión óptica, generando un sentimiento de cercanía al visitante de forma que, si el Greco no hubiera vivido así y allí mismo, sí podría haberlo hecho de una forma muy similar. Este montaje de inspiración neorromántica invitaba a sentir y a pensar en el griego en un ejercicio de evocación histórica. De hecho, en todo momento mantiene ese carácter antiguo y evocador merced de los artesonados, azulejerías, herrajes, yeserías... lo que unido al mobiliario comprado y utilizado por el marqués, resultaba para el visitante muy cercano a lo que se creía que era la época y la figura del Greco a principios del siglo XX y a la luz de las investigaciones de Cossío, que marcan una visión del cretense y de su obra identificada con la esencia del *alma castellana*. Esta casa "resucitada más que conservada", en palabras del propio Cossío, era un puro ejercicio intelectual de principio a fin y estaba *a medio camino entre el Romanticismo y la Castilla Eterna*¹³. Sin duda es la mejor definición para una institución con aires de museo inventada para loa de Alfonso XIII y de su idea de nación española – apoyada en la erudición de los hombres de la ILE y en la obra de Cossío- y a mayor gloria de su creador. Un libro, un pintor, una época y una idea de nación hechas museo.

¹¹ Entrevista a Vega Inclán publicada en *El Norte de Castilla*, 8 de septiembre de 1912.

¹² Domenech 1912, p.10 y ss.

¹³ Moreno 2004, p.217.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

Este monumento vivo dedicado al espíritu de un pintor se convirtió en un *mito* y en un referente icónico en el panorama artístico español desde su creación. Tanto Vega-Inclán como Laredo intuyen la necesidad ideológica del momento histórico de recrear ambientes y personajes con unas connotaciones míticas, ideológicas y culturales identificadas con el espíritu de españolidad y la grandeza perdida¹⁴; así, escarban en el pasado para seleccionar aquellos símbolos que sirvieran a sus intereses propagandísticos y, por ende, a los de la monarquía. De ahí proyectos como el Museo del Greco, la Casa de Cervantes o la restauración de la Alhambra, convertidos en hitos de la grandeza española y baluartes de la proyección turística en el extranjero de la mano de la Comisaría Regia de Turismo. En 1911, al año siguiente de la inauguración del museo, comienza a funcionar el falso histórico, escasamente corregido en las publicaciones de la época. En ese momento, el paraje era ciertamente evocador y comenzaba a atraer a miles de visitantes a medida que se iba acrecentando el turismo en Toledo al reclamo de las obras y la figura del griego. Y aunque las galerías de pintura del museo constituían el núcleo central de la visita, la casa, el espacio privado de Vega-Inclán dedicado al homenaje del cretense, se reservaba para ocasiones y visitantes especiales en una hábil estrategia de relaciones sociales puesta en marcha por el marqués. Sirva de muestra un pequeño ejemplo recogido por el periodista toledano Santiago Camarasa: "respecto a visitas de personalidades, muchos de estos viajes se realizaron oficialmente (en 1910 el Rey de Portugal, en 1913 el Presidente de la República Francesa, en 1918 el Príncipe de Mónaco, en 1921 los Reyes de Bélgica y en 1922 el Sha de Persia), pero los más fueron de incógnito, particularmente. ¡Si la cocinita del Greco pudiera hablar! ¿cuántos grandes hombres habrán almorzado en aquel recogido aposento, en aquel simpático y singular rincón de la morada del gran artista acompañados por el Marqués de la Vega Inclán Inclán?(...) elogiara la atención del Comisariado de Turismo en todas estas vistas, congresos y excursiones, que cuida hasta el último detalle y que atiende, incluso personalmente, como obsequio suyo con lunches, refrescos y otros refrigerios, en cualquiera de sus monumentos, Casa y Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito (...) Así se hace patria".¹⁵

Pocas voces críticas surgieron al respecto, quizá las palabras del historiador San Román en su tesis doctoral sobre el cretense de 1910 teñidas de ironía: "(pag. X-XI): ...aparente paradoja que ocurre, por ejemplo, con la Casa del Greco. Brotó ésta en Toledo, de la noche a la mañana y prematuramente, al calor y la lluvia primaverales de una simple presunción verosímil: la de que en ella o en sus proximidades habitó Jorge Manuel Theotocópuli. Tan deleznable arena bastó, sin embargo, a la arqueología erudito-popular para construir su edificio y para consagrar el nuevo hallazgo. El ambiente no podía ser más propicio..." Más bien al contrario toda la crítica fue sancionando la recreación en las décadas posteriores. Así en 1955 Juan Antonio Gaya Nuño en su obra *Historia y Guía de los Museos de España*, decía que "...en todo caso, poco importa el error, porque esta vivienda típica del siglo XVI, con su dependencias, tan castizas, proporciona bien la ilusión ambicionada". Años más tarde en 1962, Ramón Gómez de la Serna en su obra *El Greco* afirma que "la actual Casa del Greco tiene tal proximidad con el emplazamiento del más indicado solar de la verdadera vivienda del pintor que la imaginación puede sentirse en el ambiente en el que el Greco vivió, pensó y visionó". Incluso la directora del museo María Elena Gómez Moreno en su *Guía sobre la Casa y Museo del Greco* publicada en 1968 confirma todo lo que Cossío y Marañón habían dicho años antes sobre la Casa del Greco: el tiempo había borrado ya el recuerdo de la morada del pintor cretense cuando don Benigno de la Vega-Inclán decidió con gran generosidad adquirir la casa mudéjar inmediata al desaparecido palacio de Villena y evocar en ella la vida íntima y familiar del Greco aunque sin "pretensiones de inventarse "auténtica" Casa del Greco sino para que constituyese un monumento a su memoria más

¹⁴ Ordieres 1992, p.25.

¹⁵ Camarasa 1927, pp. 30-32.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

evocador que ninguna estatua". El debate se mantiene hasta nuestros días y hoy, a pesar del nuevo montaje expositivo, sigue abierto¹⁶.

El significado ideológico y la proyección exterior que obtuvo la Casa del Greco se manifestó en una doble vertiente: por un lado supuso un fuerte impulso a las artesanías tradicionales y a las artes decorativas, ya que se propaga el gusto por las azulejerías, rejerías, cerámicas, mobiliario etc., fruto del movimiento historicista y del *Spanish Revival*, tan en boga en los Estados Unidos. La Casa, reproducida hasta la saciedad en numerosas publicaciones, será inspiración para construcciones norteamericanas que desarrollarán una arquitectura híbrida de elementos platerescos, mudéjares y coloniales, como veremos más adelante. Por otro, la casa sirvió de foco de influencia en la ciudad del Tajo para visitas ilustres y propaganda turística. En vida del marqués la casa funcionó como un centro social y de transacciones de obras de arte. Testigo de ello son las numerosas vistas de Alfonso XIII acompañado de ilustres políticos u otros miembros de la realeza¹⁷ de la época, o la celebración de lecturas poéticas y homenajes, como el otorgado a Maurice Barrès¹⁸ en 1924. El incipiente turismo canalizado a través de la Comisaría Regia llegaba a Toledo con la guía de viajes de moda del momento, la Baedeker -que en su edición de 1908 ya dedicaba un apartado a la casa- dispuesto a rendir su homenaje ante la ilusión ensoñadora que había ideado Vega-Inclán y a la que Eladio Laredo había dado forma. Nació así el santuario dedicado al mito recién creado, un espacio consagrado a glorificar el genio del cretense que pasará a convertirse en centro de peregrinación del incipiente turismo que se moverá hasta Toledo buscando las obras del Greco.

¹⁶ Moreno Nieto 1997, pp.13-16: "...Desde hace muchos años los más prestigiosos investigadores de la vida del Greco han afirmado en sus libros que la Casa del Greco no es la casa donde vivió el Greco. Sin embargo, en las guías turísticas, en los folletos de propaganda y en los documentos oficiales se sigue llamando "La Casa del Greco" a una mansión que no habitó jamás el genial pintor. ¿Conviene despejar el equívoco o, por lo contrario, es mejor dejar que siga la bola hasta conseguir que la ficción mil veces repetida acabe por parecer verdad? (...) sin embargo, dejando a un lado a los turistas propicios a dejar que la fantasía vuele a su antojo, los toledanos, al menos, aunque no sea más que para nuestro uso privado, tenemos que recordar de vez en cuando lo que de verdad ha pasado en la Casa del Greco.... En resumidas cuentas, hay que llegar a la conclusión de que la casa del Greco no es la casa del Greco, pero que sirve a las mil maravillas para recordar la figura del genial, artista, gloria y orgullo de Toledo, gracias a la iniciativa tan notable, intencionada como generosa y benemérita del Marqués de la Vega-Inclán, que puso en pie unos escombros y logró dotar a la imperial ciudad de una mansión que es un auténtico tesoro para admiración de los curiosos que no quieren complicarse la vida indagando entre los entresijos de la historia".

¹⁷ Camarasa 1926, pp.7-9: "El 20 de junio de 1910, visitó el Rey S.M. D. Alfonso XIII la Casa y Museo del Greco, para conocerla, almorzó con otras tres personas incluido el marqués de V-I, en la interesante cocina, y solo los cuatro permanecieron allí hasta las cinco de la tarde. Definió el Rey lo que debía ser el Museo y la Casa del Greco, concretando el desarrollo de esta institución toledana y nacional, que había que unirla con una obra para el fomento y desarrollo del turismo en Toledo y en general en toda la nación". Sobre la figura de Santiago Camarasa vease Sánchez 2004, pp. 198-241.

¹⁸ Revista *Toledo*, año X, nº 208, 1924: El Homenaje a Barrès. La ciudad de Toledo rinde solemne pleitesía al gran literato francés. "El domingo 15 del mes corriente, celebróse el homenaje que nuestra ciudad ha dedicado al gran escritor y académico francés Mauricio Barrès. Por la mañana llegaron de Madrid, en automóviles, bastantes personalidades francesas y españolas entre ellas el Embajador francés, el académico René Bazin y señora, el hijo de Barrès (Mr. Felipe), Mr. Paris y señora, doctor Marañón y señora, Sr. Aguilar y señora, señor Bea y señora, Sr. Pérez de Ayala y señora, el Marqués de la Vega-Inclán, Sres. Zuloaga, Benlliure, Marín, Ors, Alcalá Galiano, Salaverría, Sotomayor, Insúa, Aznar, Acebal, Marquina, Baeza, Ortega y Gasset, Ortiz de Pinedo, Araujo Costa, Tapia, Bonilla, Canedo, Hernández Catá, Zulueta, Uranga, Francés, Cardenal, Campúa, Vegue y Goldoni, Pascual Fresno y otros...dirigiéronse a la Casa del Greco, donde fueron recibidos por los toledanos, la más selecta representación de las entidades locales, que se unieron a la fiesta. Visitaron detenidamente esta interesante Casa y Museo, donde se regalaron libros, folletos y tarjetas de Toledo. En los bellos jardines, el Marqués de la Vega-Inclán les obsequió espléndidamente con un refrigerio clásico (...)"

LA INFLUENCIA DE LA ILE Y DE LAS MUSEOGRAFÍAS ANGLOSAJONAS Y GERMANAS EN EL PROYECTO DE LA CASA Y MUSEO DEL GRECO.

Los tres demiurgos del proyecto, Vega Inclán, Cossío y el arquitecto Eladio Laredo jugaron un papel destacado. Laredo es elegido personalmente por el marqués por su sintonía con la arquitectura revival y su dominio de los estilos historicistas, así como por su aprecio de las industrias artesanales. Su trayectoria como arquitecto¹⁹ había comenzado en las últimas décadas del siglo XIX en Cantabria, de donde era original. Castro Urdiales y Bilbao conservan algunos de sus edificios más emblemáticos, fuertemente imbuidos de elementos neorrenacentistas y platerescos. A través de Vega-Inclán dará el salto a la Comisaría Regia de Turismo y realizará alguno de sus trabajos más interesantes, además de participar en los pabellones de las exposiciones de Londres y Roma en 1911. En Madrid se erigen algunas de sus obras más conocidas, como el edificio que divide la Gran Vía y la calle Caballero de Gracia, con un remate en forma de templete orientado hacia la Plaza de Cibeles, o la reconstrucción del Castillo de Viñuelas. Sus últimos años los pasará en Santa Cruz de Tenerife, donde seguirá construyendo edificios con claras raíces regionalistas. Sin duda Laredo será uno de los arquitectos más comprometidos ideológicamente con los estilos regionalistas e historicistas que se desarrollaron durante el reinado Alfonsino. El marqués encontró en él el artífice y diseñador perfecto para plasmar en planos la carga ideológica de sus obras. Eladio Laredo realizará de la mano de Vega Inclán la Casa y el Museo del Greco, la de Cervantes en Valladolid, restaurará la Sinagoga del Tránsito (actual Museo Sefardí) e intervendrá también en la Alhambra y en los Alcázares sevillanos. Su ideario y aportaciones críticas quedaron fijados en la serie *Pequeñas Monografías de Arte*, revista que fundó en 1907.

En cuanto a Cossío, su papel fue imprescindible, aunque ha sido señalado en contadas ocasiones. Ya hemos visto la importancia que tenía la formación estética y los museos dentro de los postulados institucionistas. En una fecha tan temprana como 1887, tanto Giner como Cossío se lamentaban del estado de los museos en España “verdaderos cementerios de obras y restos mudos, mal amontonados sin aclaraciones de los objetos expuestos ni catálogos...”. No olvidemos que Cossío fue el impulsor de la apertura de los museos a los escolares y que su visita formaba parte del programa educativo de la ILE. El entusiasta profesor fue el primero que llevó a sus alumnos al Museo del Prado, abriéndolo así al público escolar²⁰. Y lo mismo hizo en el Museo Arqueológico Nacional y en el desaparecido Museo de Reproducciones Artísticas. La historia²¹ de este último está íntimamente ligada a la vida de la ILE, de Cánovas del Castillo y de su primer director Juan Facundo Riaño. Porque para Cossío la historia del arte se enseñaba en museos y excursiones, siempre delante de una obra original, de ahí que los museos pasen a ser considerados poderosos recursos educativos. Democratizar el conocimiento a través de los museos va a ser el gran proyecto educativo de la escuela de principios de siglo hasta la II República. Una empresa nacional para tratar de “desafricanizar” España, tal como escribía el regeneracionista Joaquín Costa.

¹⁹ Para una visión completa véase la tesis doctoral de Ordieres 1992.

²⁰ Gómez Álvarez 2007. También Garrido y Pinto 1996.

²¹ Almagro 2000. También en el número de la revista *Museos.es* del año 2012, nº 7-8, son de gran interés los artículos de Fernández, M. “El Museo Durmiente” y el de Bolaños, M. et alii “La Musa Blanca: una nueva sede para el museo de Reproducciones Artísticas”. De esta misma autora “Una copia, de una copia, de una copia...” en *Copia e Invención*. Museo Nacional de Escultura, 2013, p. 167: “Un proyecto que se enmarca en un contexto intelectual bien preciso: el del reformismo educativo liberal que impulsó la ILE, cuyo ideal pedagógico estimaba que el cultivo de la sensibilidad artística era el camino de la moral”. Lamentablemente el fulgor del museo fue breve, ya que llegaba tarde. Todo un canto de cisne de una tradición museística que moría ante el avance de los nuevos sistemas expositivos y de los museos racionalistas de vanguardia.”

La creación de la Casa y del Museo del Greco

En el caso del Greco, como ya hemos visto, la implicación del intelectual fue muy intensa, a pesar de sus discrepancias con Vega-Inclán por el tema de la autenticidad. De hecho, la influencia que Cossío ejerció sobre él reorientó en parte su actividad desde el comercio del arte hacia un mecenazgo interesado, que concluirá con la creación y donación al Estado del Museo del Greco. La participación de Cossío en todo este proceso fue fundamental y suele quedar obviada por los investigadores que siempre citan su monografía pero olvidan el otro producto cultural que derivó de su obra: el proyecto museográfico *vegainclaniano* de la casa y el museo del Greco, que enlazaba directamente con los postulados krausistas de la Institución Libre de Enseñanza. Cossío no sólo escribió un libro, también “escribió” un museo.

Pero además, en el novedoso proyecto de la Casa y del Museo del Greco de Toledo, lo que se acusa fundamentalmente es la influencia de las corrientes de pensamiento internacionales que fluían a través de sus actores y que tampoco habían penetrado en la España de la época, donde los museos eran poco más o menos que almacenes de antigüedades expuestos con mayor o menor fortuna y siguiendo un criterio cronológico en el mejor de los casos.

Las relaciones de Giner, de Cossío y de Vega-Inclán con el mundo intelectual, artístico y museístico de Europa y Norteamérica a través de sus viajes, fue enorme. Todos sus proyectos - incluido el de la *musealización* del Greco- se basan en las avanzadas ideas educativas y pedagógicas que se gestaban en los países anglosajones y en Alemania. De hecho, será la fuente de la que beban las museografías ambientales, los *period rooms*, que aunaban la transmisión de conocimientos y el afán educativo con la producción de sensaciones, al imbuir al visitante en los ambientes de época. En muchos de los proyectos de museos centroeuropeos se tiene muy presente el ambiente y las características del entorno, algo que los miembros de la ILE aplicaron no sólo a sus museos sino también a la propia concepción arquitectónica y de amueblamiento de la institución, desde sus aulas a las habitaciones para sus residentes, pasando por los jardines.

Además, Cossío era un gran conocedor de todos estos montajes ambientales. Había estudiado en Bolonia y participado en incontables congresos pedagógicos y viajes de estudio a Roma, Londres, París, Berna, Dresde, Berlín, Colonia, o Leipzig²². También viajará a Escocia y EEUU en varias ocasiones. En todos sus periplos, visita los principales museos y se relaciona con los más relevantes intelectuales del lugar. A finales de 1907-en plena gestación del proyecto toledano-partía para París y Berlín, donde le hospeda Julius Meier-Graef, que le había visitado hacía unos meses en Madrid, al igual que el matrimonio von König, ya que el pintor era gran amigo de Cossío. Asistirá a los festejos conmemorativos del V centenario de la fundación de la Universidad de Leipzig. Estará todo el año 1908 en Alemania, becado por la recién creada Junta de Ampliación de Estudios, en uno de los momentos de mayor efervescencia museística de Alemania con el poderoso director de los museos del Kaiser, Willhem von Bode, remodelando la Isla de los Museos e introduciendo montajes ambientales. Durante todo el año 1909 que el investigador pasó en Alemania, se empapó de la vida museística y cultural del país y de los que iba visitando. Muestra de ello son algunos fragmentos de cartas que va escribiendo a su maestro Giner y en las que va detallando con jugosos comentarios sus impresiones. En mayo comentaba a Giner y a Ricardo Rubio su impresión sobre la inauguración de la exposición del Greco y las intrigas contra el conservador alemán Tschudy: ““...Y está allí con Benigno Vega. Le escribí largo. Y el *vernissage* de los Grecos, y la fiesta, y las miserias de Toledo... lo de siempre y lo de todas partes. A Tschudy lo acaban de echar aquí ignominiosamente las intrigas de Bode y se marcha a

²² La primera visita data de 1882. En ella Cossío nos relata que tendrá que dormir en un banco en la estación de Leipzig ya que no podía pagar el hospedaje.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

Munich. No es poco triunfo el de Vega, ni poco mérito el suyo. Gracias por el Heraldo, donde veo su retrato ¡¡¡y dice Nat(alia) que es también el que está vestido de militar detrás del rey!!! Claro que siento no haber ido al *vernissage* de esos Grecos; aunque ya los vi arreglados, pero sin marcos.” Y en agosto se encontraba viendo museos en Suecia, para poco después ir a ver unos grecos: “Bendito país...qué orden, que limpieza... ¡qué museos, y qué organización en un pueblo como Avilajjun museo con diez edificios y sin un guardián...” ...”hemos vuelto aquí a dormir y mañana temprano a Stuttgart a ver Grecos...”²³

Los viajes de Vega-Inclán tenían otro cariz, menos estudioso y más comercial. El marqués, residirá temporadas en París entre 1900 y 1905, con escapadas a Londres y Berlín, donde siempre recalaba en las galerías anticuarias. El marqués era un gran europeísta y poseía una rica formación por su vinculación a la ILE y su extracción nobiliaria. Su periplo por las capitales europeas y norteamericanas le inspirará las más avanzadas ideas que se plasmarán no sólo en museos, sino en hoteles de lujo, paradores, infraestructuras, transatlánticos y un largo etc.. Muchas de estas ideas, expuestas al monarca en misivas²⁴ dirigidas a su caballerizo mayor o su secretario, no se harán realidad hasta bien mediado el siglo XX.

La relación con von Bode y Berlín comienza unos años antes que Cossío, por la venta de *Las Lágrimas de San Pedro* en 1905. Lo intenta pero no lo consigue, como relata en una carta a su amigo Cossío, y vuelve a París con ellas. Hoy lucen en el Museo del Greco. Su insistencia en enviar obras del Greco a Alemania a comienzos del siglo XX se debe, además de a sus intereses crematísticos, a su personal empeño en dar a conocer en el “centro del mundo” a un pintor casi desconocido con especial interés de que fueran adquiridas por un museo. Años antes en 1902 ya lo había intentado depositando la *Cabeza del Cardenal Niño de Guevara* en el museo pero finalmente se la quedará el coleccionista Rudolf Khan. Además de su relación para la venta de Grecos, sus contactos con Alemania se deben ligar a la efervescencia cultural en la renovación de sus museos. El ambientalismo, del que el marqués es pionero al introducir en España en su proyecto de la Casa y el Museo del Greco, está basado en von Bode y de su renovación de las instalaciones museográficas de las colecciones reales²⁵ remodeladas en el Kaiser Friedrich Museum y el Bodemuseum entre 1897 y 1903, fecha en la el marqués se encuentra en Berlín. En estas instalaciones Bode prescindirá de criterios cronológicos y técnicos y pasará a crear ambientes contextualizados donde se integraban todas las piezas. Dos años más tarde, Vega-Inclán estaba comenzando con la casa del Greco aplicando estos mismos criterios. Tras la inauguración del Museo del Greco, el marqués se consolidará como uno de los escasos expertos internacionales del Greco junto con Cossío, San Román, y los alemanes August Mayer y Julius Meier-Graefe, a los que había atendido durante sus viajes a Madrid y Toledo, ejerciendo de cicerone²⁶.

²³ Arias de Cossío y López Alonso 2015. La primera referencia es una carta de Cossío a Giner y Ricardo Rubio. Berlín 14 de mayo de 1909, p.307. Las dos siguientes son cartas a Giner fechadas en Malmö (Suecia) 17 de agosto de 1909 y en Heidelberg, 1 septiembre de 1909. P.342 y 350 respectivamente.

²⁴ Correspondencia del Archivo del Palacio Real. Reinado Alfonso XIII. Caja 15.505/7. Turismo. Secretaría Particular. Caja15.592, Caja 12.428, Caja 12.809, Caja 15.592. Real Casa y Patrimonio. Caja 1.640, Caja 287, Caja 283, Caja 1.603.

²⁵ Von Bode, W. *Mein Leben*, 1930, Berlín, 2v. Del mismo autor, “Das Kaiser Friedrich Museum in Berlin”, en *Museumskunde* nº1, 1904, p. 9.

²⁶ Así, Julius Meier-Graefe, en su *Viaje a España* 1906 se hizo acompañar en numerosas ocasiones tanto de Vega-Inclán como de Cossío: “25 de abril: Vega Inclán le acompaña a ver los grecos del Marqués de Casa Torres y por la tarde van a casa de Cossío a tomar el te junto con otros cinco o seis profesores y queda muy sorprendido del ambiente tan cosmopolita que se respira. 29 abril: Vega Inclán le lleva con el Marqués de Socorro, antepasado del retratado Vázquez de Arce. 4 de mayo visita Toledo y la Casa del Greco con Cossío y el Marqués. Verán casi todos los grecos de la ciudad. Cossío se vuelve a Madrid y Vega permanece con

EL MUSEO DEL GRECO: UN MUSEO DE ARTE ESPAÑOL

Gestada la Casa del Greco, Vega-Inclán acomete el proyecto de crear un museo monográfico dedicado a la exhibición de su pintura. Para ello decide ocupar uno de los solares medianeros a la casa que albergaba un antiguo palacio en estado ruinoso, y volverá a encargar a Eladio Laredo la edificación esta vez de un museo de nueva planta para exhibir varios lienzos del pintor depositados en San Juan de los Reyes y que en un estado calamitoso estaban a punto de desaparecer. Para su construcción derribará lo que quedaba del palacio y aprovechará sus elementos constructivos y decorativos. El debate que se había suscitado por el constante expolio de cuadros del Greco animará a Vega-Inclán a ofrecer en cesión gratuita este edificio a la nación española con el fin de exponer dignamente las numerosas obras del cretense en un museo creado ex profeso para ello, ya que la vecina casa no reunía las características necesarias para un centro museístico²⁷. Conseguiría con ello el marqués, no sólo una reputada fama de mecenas y el apoyo de destacados miembros del gobierno, sino introducir las tesis liberales institucionistas sobre conservación de patrimonio y en contra de la venta de piezas fundamentales de nuestro patrimonio, en un momento en que políticos conservadores, como el conde de Guendulain, defendían la intocable propiedad privada para poder vender los grecos de la Capilla de San José. Resulta curiosa esta nueva actitud, de quien venía siendo uno de los principales marchantes de obras de arte de primera fila, pero la reconversión –igual que San Pablo, como escribiría con fina ironía Urabayen– que estaba sufriendo el marqués desde el mundo del comercio al del mecenazgo cultural, pasaba por esa nueva imagen de prócer de la patria y salvador del patrimonio.

Según Traver, “no era aquello, sin embargo, la realización completa de la idea del Marqués. Quería que la Casa adquiriese vida (...), las casas próximas, los edificios históricos, todo aquel conjunto evocador, casi totalmente abandonado debía albergar instituciones culturales y servir de cobijo a algunos de los bellos oficios muy olvidados... imagina, junto a la casa, un museo, una biblioteca, un centro de estudios y conociendo dónde puede encontrar la primera materia que precisa, derriba muros, levanta otros, adapta viejas cámaras y va formando locales con aquellas adiciones que estima adecuadas para sus planes”. Con un concepto sumamente adelantado a su tiempo de “complejo cultural dinamizador” Vega-Inclán va conformando una institución en la que se diferencian claramente los edificios destinados a la Casa privada y regida por el marqués y el Museo bajo tutela estatal; sobre éste último además alberga la intención de convertirlo en un centro de estudios y de exposición que “abarcase la pintura desde el Greco hasta Vicente López”, materializando así los deseos reales de convertir el centro en un museo de pintura española y no sólo del Greco –el propio rey sugerirá la denominación de Museo Castellano– al igual que en la vecina Sinagoga del Tránsito, en la que una vez finalizada la respetuosa restauración que estaba poniendo al descubierto una sala adosada al templo, también pensó en crear un centro de estudios hebraicos, en un loable intento de potenciar el conocimiento del mundo judío.

Meier en Toledo que lo acompañará a ver Tavera y la Capilla de San José. 7 de mayo de vuelta a Madrid Vega y Meier paran en Illescas”. Y en el prefacio del libro *Toledo* de August Mayer, éste le da las gracias efusivamente (*agradecimiento a cuantos me han apoyado en mis estudios del arte toledano, sobre todo a mis distinguidos amigos D. Benigno, marqués de la Vega Inclán, D. Casiano Alguacil, al que se debe la mayor parte de las fotografías de las estampas*. En El Escorial, agosto 1910). También comenta el recién creado museo (“derruido cuando lo compró el Marqués de la Vega Inclán, persona de sensibilidad artística que volvió a construirlo como “Casa del Greco” al estilo del cinquecento castellano tardío aprovechando con esmero piezas de las antiguas ruinas”).

²⁷Catálogo del Museo del Greco de Toledo 1912.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

Además de la colección de obras del Greco, cuya restauración costeará el propio marqués, amueblará y decorará el edificio antes de cerrar la donación. Ya en 1907 el Duque de Tamames²⁸ presenta su oferta de ceder al Estado un edificio y solares en las inmediaciones de lo que pudo haber sido la vivienda del Greco, para albergar veinte lienzos que se encontraban en San Juan de los Reyes en situación de abandono. En 1909 los cuadros restaurados por Martínez Cubells formarán parte de una exposición monográfica en la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, justo antes de volver a Toledo y quedar adscritos al flamante y nuevo Museo del Greco. También en 1907, el marqués ya había instalado la colección de Grecos que todavía mantenía en su poder: el *San Sebastián*, el *Grupo de Ángeles*, un *Ecce Homo*, un *San Francisco*, el *Retrato de Dama* y las *Lágrimas de San Pedro*. De todos, sólo éste último ha permanecido en el museo. A ellos se añadirán el resto de grecos que estaban siendo restaurados en el Museo del Prado por expreso deseo del Ministro, como se pone de manifiesto en la carta que dirige a Sorolla desde Sevilla en 8 de septiembre de 1908: "... y además he sacado dieciséis grecos del Museo de Toledo que ya están en el Prado para que Villegas los forre pues al Ministro le ha dado fatiga que lo hiciese yo... y mañana iré a Huelva pues estoy sacando todo lo castizo que encuentro de nuestros maestros más o menos conocidos del XVII y creo que con un poco de buen deseo y con la ayuda de los hombres de buena voluntad (usted, Aureliano y Cossío) en Toledo no sólo se hará el Museo Greco, sino que puede ser la base de un Museo de Pintura española..."²⁹

A pesar de la importancia del proyecto de creación y donación del Museo del Greco para Toledo, la ciudad le causó a Vega-Inclán más de un sinsabor, de lo que se queja amargamente a su querido Sorolla desde San Sebastián³⁰ "... la exposición del Greco un acontecimiento, pero lo pintoresco ha sido la protesta en masa de Toledo contra la exposición y sobre todo, contra mí, por el arreglo de los cuadros y por erigirles un Templo en Toledojjjjj.." Comenzará así un largo desencuentro entre la ciudad y uno de sus mecenas más importantes que continua hoy día, ya que a pesar de haber sido el artífice de la ciudad turística que Toledo es y de haber articulado este turismo en torno a su pintor más ilustre, donando un edificio y una colección, el marqués nunca se desprendió de la fama de expoliador y de su sombras más oscuras.

En el mes de abril de 1910 y tras admitir la oferta de cesión al estado se creará el Museo del Greco por Real Orden de 27 de abril de 1910. El 9 de junio de 1910 se realiza la escritura pública de cesión gratuita al Estado conservada en el Archivo del Museo Romántico y el 12 de junio de ese mismo año se inaugura y se abre al público solemnemente con asistencia de autoridades y personalidades.³¹ Pocos días más tarde D. Alfonso XIII, a quien acompañaban su Caballero Mayor el Marqués de Viana, el Ministro de Instrucción Pública, D. Julio Burell, el Marqués de la Vega Inclán y el escultor D. Joaquín Bilbao, conservador del Museo,³² realizan una visita oficial al centro, que siempre obtuvo el favor real concediéndole asignaciones presupuestarias a través del erario público. La placa conmemorativa que luce en el zaguán del museo guarda la memoria de este acontecimiento:

²⁸ Sesión del Congreso de los Diputados del 31 de octubre de 1907.

²⁹ Museo Sorolla. CS/7235.

³⁰ Museo Sorolla. Carta de 16 de mayo de 1909, CS/7161.

³¹ Inauguración del Museo del Greco, *Nuevo Mundo*, 858: 14, año XVII, jueves 16 de junio de 1910.

³² Hermano del pintor Gonzalo Bilbao. En 1909 será nombrado profesor de la Escuela de Arte de Toledo, donde permanecerá hasta su vuelta a Sevilla en 1912. Los hermanos Bilbao eran grandes amigos del marqués desde su juventud. Joaquín ejercerá de "conservador" del museo hasta el nombramiento interino de Antonio Molina como habilitado para pagos en abril de 1911, ante la marcha de Joaquín a Sevilla.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

D.BENIGNO VEGA,
MARQUÉS DE LA VEGA INCLÁN
LABRÓ ESTA CASA Y FVNDÓ EL
PATRONATO Y MUSEO DEL GRECO
PARA CIMENTAR SOBRE ESTAS RVI
NAS DE LOS PALACIOS DE VILLENA (EN
DONDE VIVIÓ EL GRECO) UNA INSTITV
CIÓN DE CVLTVRA Y ARTE NACIONAL
EL REI D. ALFONSO XIII
INICIÓ ESTA OBRA Y ES SU
GRAN PROTECTOR, INAV
GURANDOLA EL DÍA 20
DE JVNIO DE
1910

Así mismo, se constituye un Patronato (R.O. de 27 de abril de 1910. Véase anexo legislativo) formado por D. Aureliano de Beruete como crítico de arte; D. Joaquín Sorolla Bastida, como pintor; el Conde de Cedillo, como académico de la Historia; D. Manuel Cossío, como autor de un estudio magistral acerca del Greco, D. José Ramón Mélida, como Académico de la de San Fernando y D. José Villegas, como Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura. Por disposiciones posteriores de 31 de mayo y 8 de junio, se nombrará al marqués presidente del Patronato del museo y a Archer Huntington, patrono; según Traver, *años después, retrató Sorolla, al Patronato en un cuadro que estuvo largo tiempo expuesto en el Museo y está hoy en la Hispanic Society*³³. La obra, que en realidad estuvo muy pocos años en las salas del museo, fue donada por el marqués a la Hispanic Society, llegando a Nueva York en el año 1934 junto con un lote de aproximadamente 20.000 fotografías³⁴, muchas de ellas de Mariano Moreno, temeroso quizá el marqués de la seguridad de un lienzo donde aparecía el Rey en plena instauración de la II República. La carta de donación, fechada en octubre de 1933, que se conserva en los archivos del Museo Romántico, no contiene ninguna alusión a la situación política española, con excepción de la expresión “por circunstancias de actualidad y muy especialmente por la admiración y gratitud...”

El 9 de septiembre de 1911 el Ministro de Instrucción Pública D. Amalio Gimeno confirmará el objetivo de constituir un gran centro de estudio y exhibición de Arte Español, en el que la selecta biblioteca a cargo del Conde de Cedillo, constituía un fondo excepcional sobre historia del arte y temas locales. Parte de esta magnífica biblioteca, que todavía conserva fondos tan importantes como *Las Obras Completas de Jenofonte* -probablemente anotadas por el propio Greco y por Covarrubias- se disgregó entre los distintos centros Vega-Inclán, pasando en gran parte a la biblioteca del Museo Romántico de Madrid.

³³ Menéndez 2000, p.67 "El Patronato del Greco celebraba sus reuniones en las diferentes sedes que la Comisaría Regia de Turismo tuvo... siendo la casa de Sorolla uno de los lugares habituales.. y donde se escenificó una de esas reuniones, para que fuese inmortalizada primero por el fotógrafo y luego por los pinceles de Sorolla... El cuadro una vez concluido tardó varios años en ser trasladado a Toledo, lo que tuvo lugar en el mes de noviembre de 1928 siendo invitadas al Museo del Greco cuando finalmente se expuso al público, María hija del pintor y el nieto de Sorolla... en 1932 decide desprenderse de una obra por la que tanta estima sentía no sólo por la carga sentimental que contenía sino porque la consideraba una de las mejores obras de Sorolla y decide regalársela a la Hispanic Society, y por tanto a Huntington, para que presida la sala Sorolla de dicha institución llegando la obra a los Estados Unidos en enero del año 1934".

³⁴ Agradezco a D. Patrick Lenaghan, conservador del departamento de fotografía de la Hispanic Society, el dato.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

1910 fue el año en el que el pequeño Museo del Greco compitió con el Museo del Prado por ser el Museo Nacional de Pintura Española. La intención del monarca excedía con mucho la idea original de Vega-Inclán, quien en el texto de su decreto de creación tendrá que introducir la noción de Museo Castellano, algo que no estaba en sus planes, originalmente más centrados en la figura del Greco. Sabía que la idea le conduciría en un primer momento a una pugna con el Prado por hacerse con sus colecciones de pintura española y años a otra lucha con el maltrecho Museo Provincial, ya que varias voces abogaban por la absorción de éste último ante el éxito del Greco. La primera pugna duró escasamente cinco años y la segunda la polémica fue zanjada por el Director General de Bellas Artes en 1960. Sin embargo, todavía en 2014 la controversia continúa abierta como veremos más adelante.

El Museo se irá ampliando en sucesiva fases. En 1914 Vega-Inclán da cuenta³⁵ de la creación de cuatro nuevas salas en las dos plantas del edificio, así como la adquisición de una casa medianera para instalar el depósito de carbón y la caldera que alimentará la calefacción del museo recién instalada. Además se lleva a cabo el montaje de las salas bajas del edificio con una serie de magníficas fotografías³⁶ realizadas por Moreno de todos los cuadros del Greco conocidos hasta el momento y la compra de varias obras. La instalación de los cuadros en las salas se va adecuando al progresivo crecimiento del centro. En un principio, todos los grecos se concentraban en la planta baja del museo junto con las obras depositadas por el Museo del Prado en 1910, entre ellas *Carlos II con Armadura*, *la Virgen de Atocha* de Carreño de Miranda, o la magnífica *Mariana de Austria* donada al museo por Huntington, todas ellas con estancias individuales. A medida que se abren nuevas salas en el segundo piso, la instalación museográfica va cambiando en aras de una mejor distribución, todo en un lapso de tiempo muy breve.

En paralelo, se va dotando al museo de personal (R.O. de 21 de marzo de 1915). De hecho, fue el primer museo creado por la Administración con una estructura y una dotación orgánica para su funcionamiento, consistente en un conservador, un conserje, un vigilante y un mozo. En el archivo del museo se conservan los nombramientos originales de aquella primera plantilla fechados el 20 de abril de 1915, con sus nombres y sus sueldos. Rescatamos del olvido a D. Enrique Álvarez Baró, conserje del museo con un salario anual de mil quinientas pesetas, a D. Gabino de la Paz y Almonacid, el primer vigilante de sala del museo del Greco, con un salario anual de mil doscientas cincuenta pesetas, el mismo que D. Canuto Rodríguez Bargueño, el mozo. Algo mejor dotada estaba la plaza de conservador interino que ocupó D. Antonio Molina Martínez, por la que percibía dos mil pesetas al año. Molina también ejercía las funciones de habilitado pagador, bajo la tutela del Presidente del Patronato, el conde de Cedillo.

En su archivos también se localizan las primeras cuentas y facturas (12.500 pesetas en el primer trimestre de 1913) pagadas a Eustaquio Barragán, hojalatero y vidriero de Toledo, a Ciriaco

³⁵ Vega-Inclán 1914, p. 21 y ss. *Ampliación al Catálogo del Museo del Greco y noticia de las obras ejecutadas hasta la fecha por el Patronato.* "2º.- Ejecución de obras en el edificio del Museo del Greco para 4 nuevas salas, en las dos plantas. 3º.- Adquisición de esculturas y otros trozos de arte, de hierro labrado y mobiliario del Renacimiento, para adorno de las nuevas salas. 4.- Adquisición de una casa frontera al Museo, en esta casa se ha consolidado el depósito de carbón, así como la caldera y todo lo que se relaciona con la calefacción en un local aislado del museo. 5º.- Instalación de calefacción central en todas las salas del Museo y dependencias. 6º.-Adquisición de algunos millares de volúmenes escogidos escrupulosamente y adquiridos por el patrono, Sr. Conde de Cedillo, a quien el Patronato confió este cometido e instalación de Biblioteca. 10º.- Instalación en las Salas bajas del Museo de toda la serie de fotografías de los cuadros del Greco hasta aquí conocidos. Los Sres. Lisárraga, aconsejados y asistidos por el Sr. Cossío y otros señores del Patronato, han realizado primorosamente la obra de carpintería, así como el fotógrafo, Sr. Moreno, pudiéndose hoy exhibir gráficamente toda la obra que se conoce del Greco, documentada como en ninguna otra parte existe".

³⁶ Sobre la fotografía de Moreno puede consultarse Segovia y Zaragoza, 2005.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

Martínez, cerrajero de la ciudad o a la viuda del sastre Eugenio Pinilla por confeccionar los primeros uniformes del personal. También se pagan los primeros seguros con la compañía La Urbana y los primeros recibos telefónicos. Algo más inquietantes son los constantes pagos a anticuarios sin que se especifique en las facturas las piezas vendidas. Constatamos pagos a Evaristo Sanz Sagasta y Benito García de Madrid, Antonio García Paso, Manuel Piñores, Miguel Santana, Manuel de Alarcón y Salvador López Cepero de Sevilla, Manuel Pintado de Huelva.

En el año 1921, se lleva a cabo la inauguración de una nueva sala³⁷ con quince cuadros, de los cuales cuatro fueron donación suya y los once restantes, más una escultura en madera y unos capiteles románicos, lo adquirió todo “con la menguada consignación que el Museo tenía para su mantenimiento”. El crecimiento del museo se cerrará con la construcción entre 1924 y 1925 de una capilla absidal adosada hacia los jardines donde instala un artesonado mudéjar que había recuperado de un derribo probablemente de Tordesillas, y que finalmente albergará el magnífico *Retablo de San Bernardino*. La gran dimensión que adquiere la colección y el valor de los fondos allí custodiados, harán que el marqués solicite en 1923 al Ministerio de la Gobernación un puesto de la Guardia Civil con destino permanente en el museo.

Entre 1911 y 1930 el museo irá consolidándose en el panorama de la ciudad alcanzando cotas de visitantes inimaginables. Los devotos del mito cretense acudían a la ciudad del Tajo en oleadas a venerar su obra y la casa que Vega-Inclán había ofrendado como el mayor homenaje al artista, pasaba a ser *un altar donde reverenciarle devotamente todos los hombres del mundo*³⁸. Con un concepto sumamente adelantado a su tiempo de "industria cultural de desarrollo" Vega-Inclán había conformado un paraje ciertamente evocador y comenzaba a atraer a miles de visitantes a medida que se iba acrecentando el turismo en Toledo al reclamo de las obras y la figura del griego y, aunque las galerías de pintura del museo constituían el núcleo central de la visita, la casa, el espacio privado de Vega Inclán dedicado al homenaje del cretense, se reservaba para ocasiones y visitantes especiales en una hábil estrategia de relaciones sociales puesta en marcha por el marqués.

LA AUTÉNTICA CASA DEL GRECO

En realidad, la visión que podríamos tener de la casa que habitó el Greco, tomando como referencia la actual casa, es muy imprecisa pues ni siquiera corresponde exactamente con los terrenos que ocupó la vivienda que alquilaba, sino con los solares de las llamadas Casas de la Duquesa de Arjona, mientras que la parte que realmente ocupó el Greco, en los Palacios del Marqués de Villena, está destruida y corresponde con los terrenos del Paseo del Tránsito y de la actual residencia femenina de la Diputación de Toledo.

Cossío, subraya este hecho en el prólogo al libro que escribió San Román sobre el tema: “Prueban hoy los contratos de arriendo que donde el Greco vivió fue seguramente en las casas principales del marqués de Villena; pero de ellas no queda resto alguno, y sus mismos terrenos son hoy plaza pública. Y como al lado suyo, lo más próximo, precisamente sobre los mismos solares que Toledo viene llamando, hace siglos, de Villena, se alza esa Casa del Greco, tan rápidamente adoptada, resulta que, lejos de perder ésta una autenticidad que no tenía, gana, por el contrario, ahora, toda la posible y más probada ejecutoria, al saberse de cierto que no hay hoy ya otra que pueda disputarle la vecindad y el íntimo parentesco con aquellas desaparecidas casas principales del rico magnate”. Años más tarde puntualiza Marañón en su obra *El Greco y Toledo* lo mencionado por Cossío y otros autores con estas palabras: “Vivió el Greco en las casas

³⁷ Sánchez Cantón 1921.

³⁸ Camarasa 1927, p.12.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

del marqués de Villena, las cuales, como demostró San Román, se alzaron en lo que ahora es paseo del Greco, hacia la parte que da al Tajo y, por lo tanto, muy próximas a la que hoy se denomina "Casa del Greco", institución ya arraigada en la vida artística y turística toledana".

Por la documentación del Archivo Histórico Provincial³⁹ y a través de los documentos localizados por San Román⁴⁰ sabemos que Doménico alquiló una serie de estancias en el Palacio de Villena entre los años 1585 y 1586 y desde 1604 hasta 1614, salvo un período de doce años en los que se mudó a la casa de D. Juan Suárez de Toledo que Julio Porres, en su *Historia de las Calles de Toledo*, localiza en el nº10 de la calle de la Plata. En dichas casas del marqués de Villena alquiló "el cuarto real con la cocina principal... el portal que estaba entre los dos patios primero y segundo con sotano que estaba junto a pozo de dicho patio... una quadra real que decían de los aparadores con una pieza que estaba en bajando la escalerilla del infierno, en el año 1586; en 1604 el cuarto real y el jardín y patinillo de las mujeres con la cocina principal y sotano el corredor largo que eran todos veinte y cuatro aposentos; y en 1610 y 1611 se enumera además otro aposento que solía ser cochera". Por todo ello pagaba un alquiler elevadísimo, entre 600 y 1.200 reales, cuando el resto de los inquilinos abonaban sumas entre 50 y 300 reales. La gran cantidad de estancias alquiladas se explica por la habilitación de una gran parte como taller de trabajo, además de vivienda, cuyo uso también se fue incrementando al incorporarse la familia de su hijo Jorge Manuel a la residencia paterna. De hecho, su hijo intervino en una pequeña reforma⁴¹ en el palacio donde permaneció unos años tras la muerte de su padre, y que finalmente abandonó para instalarse en una vivienda más modesta también en las inmediaciones.

Queda claro así que el Greco vivía en Palacio del marqués de Villena, abandonado luego y totalmente arrasado desde el siglo XIX, desaparecido bajo los escombros que forman el paseo trazado por el alcalde de Toledo D. Gaspar Díaz de Labandero⁴² en 1866. La confusión se produce al denominar tradicionalmente ruinas de Villena a las cuevas y restos arqueológicos que hoy se conservan en los jardines del Museo del Greco⁴³ y que en realidad corresponderían a los

³⁹Protocolos de Juan Ruiz y Alvaro de Aguilar, 1610 y ss.

⁴⁰San Román 1910, pp. 140-142.

⁴¹Marías 1986, p. 100 "...el día 15 de febrero de 1613, tras el pregón y remate de la obra, contrató Jorge Manuel la realización de un corredor, obra para la que dio un modelo y condiciones. Estas nos hablan de que se había de apuntalar el dicho corredor para comenzar la obra. Se empezaría asegurando el muro que los sostenía, obra de albañilería, y volver a levantar los suelos y los aleros del mismo, con su armadura, colgadizo y tejado. Se colocarían de nuevo las columnas viejas y unos antepechos con "colunillas" (seguramente balaustres). Los antiguos arcos se sustituirían por un entablamento de madera. El corredor – que daba al río como toda buena galería abierta- terminaba en su extremo occidental con un "camarín"..." Nótese la semejanza en la distribución de este corredor abierto al río y rematado en un camarín con la reconstrucción realizada por Laredo en el segundo piso de la casa con un corredor también volado hacia el Paseo del Tránsito y el Tajo.

⁴²Porres, del Cerro Malagón, Isabel Sánchez 1991, p.36 "El Paseo del Tránsito, trazado por el alcalde de Toledo don Gaspar Díaz de Labandero en 1866, se formó arrojando escombros durante muchos años sobre la vaguada que desaguaba la plaza de Alamillos y que se llamaba callejón del Horno. A un costado de éste estaba la casona del marqués de Villena, vivienda alquilada en parte por El Greco durante veinticinco años, a partir de 1585."

⁴³La confusión generalizada al denominarse a toda la zona "ruinas de Villena" hace que este topónimo se aplique indistintamente a las ruinas del palacio Villena y a los restos del palacio de la Duquesa de Arjona, y así en su *Toledo Pintoresca* escribe Amador de los Ríos en 1845: "Las ruinas del palacio del marqués de Villena se reducen ahora a varios arcos de ladrillo rotos, unos por sus claves y enteros otros, y a varias bóvedas de fortísima construcción que han podido resistir la injuria de los tiempos; en estas bóvedas habitan ahora varias familias de la raza hebraica", o que el Vizconde de Palazuelos escribe su guía bilingüe de Toledo en 1890 y aludiendo a las ruinas del palacio de Villena afirma que "hace algunos años eran estas ruinas albergue de gente pobre y hoy con mejor acuerdo están desalojadas por disposición municipal y cerrada la puerta de su ingreso". En ambos casos se están refiriendo muy probablemente a los restos de

La creación de la Casa y del Museo del Greco

restos del palacio de la Duquesa de Arjona que se encontraba frente al de Villena, separados por una calle de trazado similar a la actual Reyes Católicos, y comunicados por un cobertizo. Ambos detalles pueden apreciarse en el Plano del Greco y en el alzado de Arroyo Palomeque. Pedro Salazar de Mendoza, contemporáneo del Greco, nos dice en su *Crónica del Cardenal Tavera* respecto a las casas de la Duquesa Vieja o Duquesa de Arjona, que estuvieron situadas desde el Peso del Carbón hasta San Benito (Sinagoga del Tránsito) que ocupaban gran extensión y caían, la mayor parte de ellas, sobre la plaza del marqués; también dice, que las del Marqués de Villena estaban situadas muy cerca de aquéllas “a calle en medio”; Marañón⁴⁴ puntualiza diciendo que “esta “Casa del Greco” debió ser una parte de las que se llamaron “Casas de la Duquesa Vieja”. Resulta, pues, que la actual Casa del Greco no es, en rigor, la que habitaba Theotocópuli, pero sí una mansión inmediata, de estilo análogo, aunque de categoría menor”. El complejo en dos plantas documentadas de cuevas y restos de bóvedas que conserva el jardín del museo confiriéndole un aire misterioso y de leyenda, ya desde su publicación en la primera guía del museo, fue parte del Palacio de la Duquesa de Arjona en época del Greco. Desarrollaremos este tema en el siguiente capítulo, pero aún así podemos hacer una aproximación bastante cercana a lo que pudo ser la casa, el barrio y la familia del Greco. Y más rigurosa en datos que los que manejaron Vega-Inclán, Cossío y Laredo en el momento de su creación.

Siguiendo estrictamente la documentación conocida, el 15 de agosto de 1585, el Greco, todavía como estante en Toledo, ocupó como ya hemos señalado tres moradas de las casas del Marqués de Villena: un “cuarto real con la cocina principal”, un “portal que está entre los dos patios primero y segundo con un sotano que está junto al pozo de dicho patio” y una “cuadra real que dicen de los aparadores con una pieza que está bajando la escalerilla del infierno”. El contrato suscrito el 10 de septiembre tenía validez hasta agosto del año siguiente por 596 reales (54 ducados). En diciembre de 1589, Doménico firmó una carta de obligación, ya como vecino de la ciudad, por la que sabemos que seguía viviendo en estas casas desde agosto de 1587. Hasta agosto de 1589 había pagado sólo 25 ducados, debiendo 50 correspondientes al segundo año de alquiler, comprometiéndose entonces a pagar otros 50 ducados por un tercer año (hasta agosto de 1590)⁴⁵. Se ignora si el Greco siguió viviendo allí en la década de 1590. En diciembre de 1600 Doménico firmó recibo de alquiler por el que se confirma que habitaba en unas casas de Juan Suárez de Toledo desde otoño de 1599 hasta esa fecha, saldando la deuda que tenía con este de 2.535 reales, más otros 131 que el pintor había destinado a la reparación de vivienda. Seguramente por entonces no seguía pagando las casas del Marqués de Villena, pues las cantidades pagadas por ambos alquileres serían demasiado grandes⁴⁶.

En agosto de 1604 el Greco volvió a ocupar las casas del Marqués de Villena, pagando 1.929 reales al año por la ocupación de 24 aposentos desde el precedente mes de mayo hasta fin de agosto del siguiente año. A las habitaciones que ya había usado con anterioridad (el cuarto real con la cocina principal y el sótano) se añadía el cuarto del jardín y “patinillo de las mujeres con la cocina principal y sótano” además del “corredor largo”⁴⁷. Parece claro que El Greco, su hijo Jorge Manuel y el resto de la familia necesitaban más espacio⁴⁸. El 2 de julio de 1610 el Greco y su

Arjona, especialmente Palazuelos, que cuando escribe su guía los restos del Palacio Villena ya están bajo el solar del Paseo del Tránsito; de la misma manera el grabado de Pizarro de las ruinas que ilustra el capítulo de Amador de los Ríos se correspondería con bastante certeza a las actuales bóvedas del jardín del Museo del Greco.

⁴⁴ Marañón 1959, pp. 169-171.

⁴⁵ San Román 1927, I, p. 22.

⁴⁶ San Román 1910, p. 160 y Álvarez Lopera, 2005, pp. 178-179.

⁴⁷ San Román, 1910, pp. 161-163.

⁴⁸ Álvarez Lopera pp. 82-83 y Marías 1997, p. 178.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

hijo se obligaron a pagar a fin de agosto siguiente a García de Ayala, el alcaide de las casas del Marqués de Villena, 1.244 reales por dos años de alquiler del “quarto real ... el cuarto del jardín ... el patinillo de las mugeres con la cocina principal y “una pieza que esta en entrando en el patio primero a mano derecha que solía ser cochera”. Ese mismo día Jorge Manuel firmó otro contrato por el que debía pagar 6.600 reales al año desde septiembre de 1608 a agosto de 1610 por cuatro aposentos que había ocupado hasta entonces el maestro sedero Martínez⁴⁹. El 12 de agosto de 1611 el Greco y Jorge Manuel se obligaron a pagar un retraso de 4.400 reales al Marqués de Villena por las casa principales que ocupaban desde el 1 de enero 1608 hasta el 31 de agosto de 1611, y allí siguieron viviendo hasta la muerte del cretense, como atestigua otro contrato de renovación con Juan de Loarte, nuevo alcaide de las casas, por el que se mantenía el arrendamiento de las casas principales desde el 1 de septiembre por 1.200 reales y la citada cochera antigua por 2,6 ducados (unos 300 reales), hasta finales de agosto de 1612, estableciéndose además las condiciones referentes a las obras que debían realizarse en la vivienda. El 15 de febrero de 1613 Jorge Manuel contrató la realización de un corredor en la casa. Por este trabajo se restarían 400 ducados de la deuda que los Theotocópuli tenían con el nuevo marqués, Don Felipe Hernández Angulo, que les había fiado el doctor Gregorio de Angulo desde 1611⁵⁰. Por los documentos relativos a la obra sabemos que un corredor grande daba, por encima de la “coraja” de la vieja muralla, hacia el Tajo, permitiendo vista hacia levante; el mirador estaba formado por una secuencia de arcos sobre columnas de piedra y cubierta con una armadura de madera que estaba hundida, levantándose en uno de sus extremos un camarín, que permitía la contemplación del paisaje totalmente a cubierto.

La vida familiar del Greco en las casas del Marqués de Villena se nos presenta llena de lagunas. La familia del Greco no era la tradicional. En su testamento queda claro que su hijo Jorge Manuel había sido producto de una relación con Jerónima de las Cuevas, a la que tradicionalmente se ha querido ver retratada sin ningún fundamento en la *Dama del Armíño*⁵¹ de Pollock House. Parece probable que sea la misma Jerónima de las Cuevas, joven soltera y vecina en la calle de los Azacanes del barrio de la Antequeruela, a extramuros de Toledo, que vivía en una casa junto a dos viudas, un aguador y una lavandera en 1561. En este barrio vivía gente muy modesta, muchos artesanos, y era también zona de hospedaje de los forasteros. Quizá aquí fue donde Doménico y su ayudante Francisco Prevoste se alojaron como huéspedes en un modesto alquiler al llegar a Toledo en el verano de 1577, pues no en vano en la “Posada de la Higuera” vivieron a comienzos del siglo XVII, pagando un real diario, muchos de los griegos conocidos por el cretense⁵². Entre los Cuevas habitantes en Toledo se encuentran principalmente artesanos de orígenes modestos, dedicados a la pañería, bordadores, pelaires, sederos... en algunos casos de origen morisco o judío. Tal vez el padre de Jerónima fue un bordador llamado Miguel de Cuevas, que también era mayordomo del Monasterio de los Jerónimos de la Sisle y vecino del cobertizo de Barrionuevo, en la colación de Santo Tomás. De ser así en 1577, y si el Greco se hubiera instalado como inquilino en alguna casa de la parroquia de Santo Tomás, pudo haber conocido a Jerónima en este barrio. Pero todo esto no deja de ser una hipótesis basada en los escasísimos datos que tenemos. Sabemos con certeza que Jerónima era soltera y vecina de Toledo, “cristiana vieja, limpia de toda raza de moros ni judíos, y descendiente de tales ni de los nuevamente convertidos a nuestra santa fe catholica ni de otra secta reprobada”, así como que estaba

⁴⁹San Román 1910, pp. 170-172.

⁵⁰Marías 1983-1986, IV, p. 100.

⁵¹Kusche, Bernis, y un largo etc. de investigadores atribuyen este cuadro tan fascinante a la cremonense Sofonisba Anguisciola o a Sánchez Coello, discutiendo la autoría del cretense y la personalidad de la retratada.

⁵²Gómez -Menor 1963 y Marías 1997, p. 169.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

emparentada con cierto Juan de las Cuevas, quizá su hermano, que casó con Petronila de Madrid, sobrina del cura Andrés Núñez de Madrid, párroco de Santo Tomé. De este matrimonio nació hacia 1588 el futuro tejedor y tratante de sedas Manuel de las Cuevas, para quien, entre 1607 y 1610, ejerció como curador de sus bienes su “primo” Jorge Manuel, fiado a su vez por su “tío”, El Greco, que en 1603 había redactado el inventario de bienes de Petronila, que poseía un lienzo de la Virgen María del cretense⁵³. Aunque se trata de vínculos tardíos, indican claramente una relación próxima, más de tipo familiar que de amistad, entre los Theotocópouli y los Cuevas, pues el Greco todavía se sentía vinculado a Petronila en su testamento.

Por otro lado, el Greco menciona a Jerónima en tiempo presente en su testamento como “persona de confianza y de buena conciencia”. Estos calificativos, habituales a la hora de designar a los albaceas, van más bien dirigidos a Jorge Manuel. Parece que Jerónima murió muy tempranamente, pues no se tiene ninguna noticia suya en los archivos ni en el entorno de la familia del Greco. Quizá lo hizo, como apuntan algunos investigadores, al dar a luz a Jorge Manuel en 1578, o a causa del “catarro universal” que en 1588 asoló España. El hecho de que al tratar Jorge Manuel los problemas del enterramiento del Greco nunca se mencione tumba o entierro de Jerónima puede hacer pensar en su posible muerte por epidemia y con ello en la consiguiente destrucción del cadáver⁵⁴. Por lo que respecta al supuesto matrimonio del Greco con Jerónima, seguramente ésta permaneció soltera y Jorge Manuel era su hijo natural, algo muy habitual como prueban los registros de bautismo del siglo XVI. Este tipo de relación no estaba muy mal vista (piénsese en el caso de otro ilustre visitante de Toledo y coetáneo del pintor, Lope de Vega, sacerdote amancebado con la cómica Micaela Luján), ni siquiera en caso de adulterio, mientras que la bigamia no se toleraba de ningún modo. Esto ha hecho suponer que el Greco partiera desde Creta ya casado y, en cualquier caso, aunque efectivamente fuera soltero, hubiera sido difícil demostrar tal condición, habida cuenta de la lejanía de los registros cretenses. De hecho en la documentación cretense y veneciana expurgada por Panagiotakis⁵⁵ parece bastante probado que el Greco abandona una familia en Creta, donde compartía casa con su hermano Manousos, un personaje de gran peso en el pintor que reaparecerá en su vida toledana.

Jorge Manuel recibió como primer nombre el del padre del Greco -Georgios- y por segundo el de su tío Manousos, al que tuvo oportunidad de conocer cuando éste llegó huyendo de Venecia seguramente en la década de 1590, permaneciendo en la casa familiar hasta su muerte en 1604⁵⁶. Como hipótesis, Jorge Manuel pudo haberse educado en la familia de su madre hasta cierta edad y parece seguro que era hijo natural, pues entre las quejas de los comitentes de la *Virgen de la Caridad* del Hospital de Illescas estaba la de que el Greco había representado en ella a su “sobrino”, que no era sino un modo encubierto de designar a los bastardos, y en 1631 dos de sus hijas decían ser “nietas de Dominico Greco, pintor y de Jerónima de las Cuevas, soltera, vecina de esta ciudad”⁵⁷. En cierto sentido Doménico sancionó la legitimidad de su hijo al incluirlo en primer plano en el *Entierro del Conde de Orgaz* terminado en 1585 para la parroquia de Santo Tomé, a cuya feligresía pertenecían.

⁵³San Román 1910, p.177, *Idem* 1927, p. 352 y Gómez Menor, 1963-1967.

⁵⁴Marías 1997, p. 164.

⁵⁵Panagiotakis 2009.

⁵⁶La historia de Manousos es apasionante. Corsario al servicio de la Serenísima, fue encarcelado por atacar naves de Amalfi, aliado de Venecia. Parece que acuciado por las deudas y huyendo de estos incidentes, llega hasta Toledo buscando a su hermano, en cuya casa morirá, siendo enterrado en la colación de Santo Tomé.

⁵⁷Álvarez Lopera 1993, p. 76.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

Tradicionalmente se ha puesto en relación con la familia del Greco un cuadro conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando conocido como *La familia del Greco* que, a pesar de su mala calidad, ha sido atribuido tanto al Greco como a Jorge Manuel o al taller del pintor. Se ha querido ver en el cuadro un retrato de la familia del pintor. La joven que borda sería Alfonso de los Morales, primera esposa de Jorge Manuel, la vieja a su lado, Jerónima de las Cuevas, o bien, si es que como parece, ésta falleció tempranamente, Catalina de los Morales, la hermana mayor de Alfonso. El niño sería Gabriel, fruto de Jorge Manuel y su esposa y las otras muchachas, sirvientas. Entre los bienes de Jorge Manuel no hay, como observó San Román, ningún cuadro con este título. También se ha pensado que la pintura sea obra de Jorge Manuel que pinta a su familia, figurando su primera esposa, Alfonso, y su primer hijo, pero la posible identificación del resto de las mujeres es más compleja, tal vez se trate de María Gómez, y las muchachas, dos de las tres que en 1628 servían a Jorge Manuel⁵⁸. La criada María Gómez aparece en el testamento que el 1616 redactó Jorge Manuel en nombre de su padre, señalando que se le debía pagar lo que se le adeudase⁵⁹. La identificación de los personajes del cuadro con la familia del Greco es sólo hipotética, pero sí es cierto que el tono doméstico de la pintura y lo directo de la representación indican que su autor conocía a los representados. Es quizá la única imagen que ha llegado hasta nosotros –junto con los retratos de Jorge Manuel– que nos traslada a su universo doméstico y familiar. Un último personaje que se nos pierde en la nebulosa de incertidumbres sobre la vida íntima del pintor es Francisco Preboste⁶⁰, nacido en Italia en 1554. Se tiene noticias en relación con el Greco desde 1585 y aparece citado como criado y colaborador del Greco hasta 1607, siendo considerado muy cercano a la familia, pues en 1604 vivía con ella en las casas del Marqués de Villena. Aparece firmando numerosos contratos y encargos, asociado al Greco desde sus primeros años en España (aunque posiblemente viajara con el maestro desde Italia) y desaparece al final de su vida, regresando a Italia de la misma forma misteriosa - y sin apenas datos- en la que apareció. Jorge Manuel aparece colaborando en el taller paterno desde 1597, firmando los contratos a medias con su padre y haciéndose cargo de algunas obras del taller. Parece que vivió siempre junto a su padre, porque ni siquiera cuando se casó en 1603 con Alfonso de los Morales se marchó de su casa, instalando en ella a toda su familia⁶¹. Allí vivió al menos hasta 1613, última noticia que le relaciona con la casa, pero no hasta su muerte, pues cuando murió en 1631 fue enterrado en la parroquia de San Andrés, y no en la de Santo Tomás, como le hubiera correspondido de haber vivido en las casas del Marqués de Villena.

LOS JARDINES DEL RECINTO: UN CIGARRAL PARA SOÑAR EL PAISAJE

Toledo es objeto a finales del siglo XIX y principios del siglo XX de una remodelación paisajística que se va a manifestar en el diseño y construcción de jardines privados y públicos⁶². Este proceso también se documenta en otras ciudades españolas, como el caso de Granada, pero sin llegar a alcanzar la importancia de capitales europeas de Francia o Alemania, donde el jardín alcanza un gran desarrollo a principios del siglo XX⁶³. En el diseño de estos jardines se va a ver un influjo del último romanticismo al que habrá que añadir un interés de la literatura por describirlos y de la pintura por plasmarlos, puesto que diferentes pintores desarrollan en sus obras este tema, como es el caso de Santiago Rusiñol, Javier de Winthuysen o Joaquín Sorolla⁶⁴,

⁵⁸Álvarez Lopera 1993, p. 80.

⁵⁹San Román 1910, p. 216.

⁶⁰Marías 2014

⁶¹Martínez Burgos 2005, p. 74.

⁶²García 2002 y Gómez 2002, pp. 259-267.

⁶³Buttlar 1993 y López 2002, pp. 115-153.

⁶⁴*Jardines de España [1870-1936]*, Exposición 17 de noviembre de 1999- 9 de enero de 2000.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

todos coetáneos y relacionados con Vega-Inclán. En el caso de Toledo se pueden señalar los jardines de los Cigarrales⁶⁵, el jardín del claustro de San Juan de los Reyes, descrito y dibujado a lápiz por Gustavo Adolfo Bécquer, el de la catedral descrito por Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez, o la creación del jardín y paseo del Tránsito frente al recinto que el proyecto de Vega Inclán convertirá en los jardines de la Casa y del Museo del Greco. De hecho, todo el conjunto exterior de las edificaciones, que caían hacia el mencionado Paseo del Tránsito, estaba en ruinas con bóvedas hundidas y varios muladares. El marqués limpiará el recinto y lo delimitará con la actual valla de tapial del museo, para proceder después a su ajardinamiento. El actual tiene una superficie aproximada de 1.775 m² y está formado por terrazas en tres niveles contruidos en distintas fechas.

Así, el denominado *jardín alto* se localiza en la parte posterior de la Casa del Greco y a él se accede a través de un porche o atravesando la cocina. Ocupa toda la zona superior de la edificación de bóvedas que caen sobre el jardín bajo. La documentación fotográfica más antigua conservada que se data en los años de 1907 a 1914, permite establecer una aproximación a la estructura original que se planteó de una forma simétrica, quedando dividido en tres cuadrantes ya que el cuarto estaba ocupado por el porche de la casa. En ellos se situaron tres parterres rectangulares iguales constituidos por un seto bajo que bordea cada uno de ellos y en cuyo interior y en el centro, se emplazaron tres grandes recipientes de cerámica⁶⁶, ocupando el resto del espacio plantas de floración diversa. Además en la parte central del jardín se sitúa el brocal de un pozo vidriado verde sobre una pileta de plata cuadrangular y dos estanques, uno de ellos con un vaso de fuente en su parte central, conectados por un canalillo de inspiración morisca. También se añade un surtidor en el caso del estanque ubicado más al este, para configurar otra fuente⁶⁷. Dicho surtidor se sitúa sobre un pie elevado en forma de columna y ofrece un vaso gallonado. El conjunto del jardín se completaba con plantaciones de enredaderas, hiedra y rosales trepadores, que se situaban en la base de las columnas del porche y en la base de la pérgola –otro elemento muy definidor del espacio- que cierra el jardín en uno de sus laterales. La pérgola en su primera configuración, presentaba un cerramiento de madera y teja con remates escultóricos, concretamente la escultura de un león y un pináculo de granito conservados en los fondos del museo. Este jardín fue realizado cronológicamente entre 1909 y 1910, coincidiendo con la inauguración el museo. Entre el año de 1926 y principios de 1927 fue objeto de una remodelación en la configuración de sus parterres, como documentan las fotografías conservadas de la época. Además, esta reforma incluiría la presencia de nuevos elementos, como un pequeño estanque de planta rectangular alargada que quedaba presidido por la escultura en altorrelieve en mármol de una figura femenina que apoya sus pies sobre delfines y cuyas manos sujetan sendas cornucopias, que es conocida como la *Fuente de la Vida*. Este estanque se situó ocupando la esquina más oriental del mismo, al final de la pérgola de madera que se extiende por el lado este. El diseño general del jardín alto muestra una inspiración andaluza, sevillana y granadina principalmente, con elementos de inspiración

⁶⁵ Martín Gamero 1857. Bécquer 1978, p. 347 ss. Blasco Ibáñez 2002, p. 259 ss. Pardo Bazán 1891, p. 39.

⁶⁶ En relación a los recipientes cerámicos la comparación entre las fotografías y los materiales cerámicos conservados en la colección del museo, permite establecer que, en el parterre situado más al norte, ofrecía una tinaja de forma ovoide con decoración de guiraldas en la parte central del cuerpo (n. inventario CE00494). Por su parte, en los dos parterres localizados más al sur, la misma documentación y restos materiales, documentan la existencia de dos macetas cerámicas en forma de copa de pie alto también decoradas con motivos de guiraldas. Además, en el caso de estas últimas, el fragmento que se conserva en las colecciones del museo, permite reconstruir este tipo de recipientes que ofrecerían un acabado exterior de color verde, tal vez pintado, y una decoración de guiraldas sostenidas por pequeñas cabezas de león (n. inventario CE00591).

⁶⁷ Aunque la documentación fotográfica de la época conservada no permite comprobar el fondo de estos estanques, posiblemente ofrecieran un solado de azulejos siguiendo la tradición islámico-mudéjar.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

hispano-musulmana, como evidencia el gusto de formas geométricas puras en el diseño de los estanques. Fue objeto de una tercera remodelación en fecha difícil de precisar, aunque probablemente sería hacia 1960, en la que los estanques se cubrieron con tierra, tal y como se observa en el plano del jardín realizado en 1992 por el arquitecto Ignacio Gárate⁶⁸. En todo caso, el diseño general de esta zona se mantuvo prácticamente sin variaciones hasta los años de 1999-2002 en que fue objeto de reforma por la empresa de Giral Seghers, S.L.⁶⁹ siendo éste el modelo que se ha conservado hasta la actualidad.

En cuanto al *jardín inferior* o jardín bajo se encuentra situado adaptándose al desnivel del terreno en que se asienta el Museo del Greco. Ofrece una superficie irregular y dos accesos, uno desde la escalinata del patio de la casa y otro desde el portón emplazado al sur con entrada desde la calle Alamillos del Tránsito, junto a la antigua casa del guardés. La documentación fotográfica nos permite establecer, al igual que en el jardín alto, una aproximación a la estructura original de este jardín que también sería construido hacia 1910, aunque con ampliaciones posteriores. En origen estaba constituido por un paseo aterrado que rodea todo el perímetro de la zona de bóvedas y “cuevas”. Estos restos arqueológicos, ofrecían el mayor atractivo de la visita al jardín, ya que ocupaban su parte central y fueron *musealizados* llenándolos de alacenas con piezas cerámicas. Contribuían a crear el misterio dentro del entorno y a subrayar ese aire de leyenda y de ensueño que el marqués quería transmitir en la conformación del proyecto. Este sector del jardín ofrecía en su lado más oriental una escalinata junto a un pináculo⁷⁰ de granito, probablemente procedente de San Juan de los Reyes, monasterio que habría sufrido remodelaciones y reformas a fines del siglo XIX. Además en las esquinas anteriores que lindan con el paseo aterrado central, se situaron sendos elementos arquitectónicos constituidos por un fragmento de pináculo de granito que ocupaba el vértice del ángulo situado más al sur y un fragmento de columna rematado en capitel jónico localizado en el vértice más septentrional. Otros elementos arquitectónicos y restos arqueológicos semejantes se emplazaron en diferentes zonas de esta parte del jardín, con el un efecto paisajístico a medio camino entre la *ruina romántica* y el *jardín arqueológico*. El efecto se completaba con varias tinajas cerámicas que enmarcaban la entrada a las cuevas y con la presencia de la figura de un togado romano⁷¹, reminiscencia del renacimiento italiano y de la antigüedad clásica, que ocupaba el centro de la estructura curva de bóveda abierta al jardín por el este, en el lateral de las cuevas. Además en el muro este, que sirve de contención a la terraza con el jardín alto, se situó ocupando la parte central del mismo, una fuente constituida por un estanque rectangular con el frente decorado con un relieve en el que aparece representado un escudo flanqueado a los lados por sendos ángeles y vertedor, formado por una cabeza de león con las fauces abiertas. El jardín alto y el bajo se comunicaron con dos tramos de escaleras enmarcadas por cuatro columnas de mármol con capiteles de hojas de acanto y basamentos de ladrillo, todo ello aderezado por plantaciones de cipreses, en un tipo de solución que recuerda a la empleada en el *segundo jardín* de la Casa de Sorolla⁷², realizado entre 1915 y 1916.

En 1962 las Fundaciones Vega-Inclán adquirieron unos terrenos colindantes con los comprados por el Marqués de la Vega-Inclán en los años 1905 y 1908 que sirvieron para ampliar el espacio

⁶⁸ *Plan director y proyecto de restauración y acondicionamiento de la Casa Museo del Greco, Toledo, diciembre 1988-1992*, dirigido por el arquitecto Ignacio Gárate.

⁶⁹ *Acondicionamiento del jardín Museo Casa del Greco (Toledo)*, Giral Seghers, S.L., diciembre 1999-2002.

⁷⁰ Carecemos de cualquier documentación sobre este elemento y ha sido imposible averiguar cómo llegó hasta el recinto del museo.

⁷¹ Tampoco sabemos a ciencia cierta la procedencia de esta escultura romana, aunque tenemos datos de que el marqués realiza excavaciones en Cádiz.

⁷² Santa-Ana y Álvarez-Ossorio 1999 y 2012.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

del museo del Greco, ubicando sobre ellos un tercer y último jardín que se puede denominar como *Jardín Este*. De apenas 150 m², fue utilizado como huerta, invernadero y espacio de servicios hasta su actual diseño de parterres de aromáticas; se conservan los planos de su estado en el año 1992, dibujados por Ignacio Gárate. Este espacio se transformó en terraza y se incluyeron varios tramos de escaleras que funcionaran como bisagra entre ambos jardines. La remodelación de esta zona, la menos histórica del recinto, realizada en 2002 incluyó la presencia de dos fuentes bajas, una cuadrada y otra circular, una tercera hexagonal y un pavimento de losetas, planteamiento que se ha conservado hasta la actualidad, tanto en su diseño como en su ajardinamiento.

A pesar de las numerosas remodelaciones y añadidos, el recinto del jardín ha mantenido la estructura general y el ambiente del proyecto original de Vega-Inclán. El jardín que rodeaba el museo formaba parte de la transmisión de sensaciones con las que el marqués aspiraba a envolver al visitante. Aprovechando las connotaciones míticas y las leyendas que atesoraba el solar arqueológico, donde la tradición popular había decidido que el judío Samuel Leví había enterrado su tesoro y donde el marqués de Villena realizaba sus ritos de nigromancia, Vega-Inclán dota a todo el recinto de un carácter mítico y de leyenda, que otorgaban a la casa y museo del Greco de un ambiente especial, muy lejos de la asepsia de otros museos, predisponiendo al visitante al encuentro con el universo del pintor en un entorno lleno de elementos sensoriales. En lo que hemos descrito como el proyecto paisajístico original – ya que no conservamos planos, solamente documentación fotográfica- también se nota la influencia de las ideas de la ILE, en cuyos proyectos arquitectónicos se tenía muy en cuenta los elementos ambientales, la naturaleza y el entorno. Laredo, Vega Inclán y Cossío escenifican, al menos en el jardín alto, lo que sería *un jardín castellano* renacentista del siglo XVI, con sus parterres geométricos de setos de boj, al que añaden elementos del paisaje que circunda Toledo, los *Cigarrales*. Estas villas, refugio de grandes prelados en sus épocas de esplendor, incorporan también elementos renacentistas italianos, traídos de las mansiones de los ricos cardenales romanos. La *Quinta Mirabel*, el actual Cigarral del Duque de Bailén, con su estufa pintada con frescos de grutescos y sus jardines geométricos, es un buen ejemplo de ello. La fusión entre elementos castellanos e italianos era perfecta para ambientar al Greco. Sin embargo en los jardines se añadirán también pequeños elementos árabes, como las fuentes moriscas, conformando un sincretismo muy del gusto de la época que tiene en el *revival style* su expresión por excelencia. Es justo en estos años cuando se define⁷³ lo que posteriormente conoceremos como *Jardín Español o Jardín Mediterráneo*, al calor de los movimientos neohistoricistas y los nacionalismos. Si el jardín italiano se concibe desde postulados renacentistas o el francés tiene una concepción barroca, lo definitivamente diferenciador del jardín hispano, será la incorporación de elementos moriscos y de la jardinería árabe. Este estilo de paisaje *neoespañol* a veces llamado *neoandaluz* o *neoárabe*, será introducido en España por el ingeniero Jean Nicolas Forestier hacia 1911, a través de sus estudios para la reforma del Parque de María Luisa de Sevilla, antes de la Exposición Universal de 1929. Sus relaciones con Sorolla y con Winthuysen en la configuración de este estilo de jardinería hispana son fundamentales. El papel de Sorolla ha sido recientemente reivindicado en el catálogo de la exposición *Sorolla, Jardines de Luz*, de donde citamos el siguiente párrafo: “El paisajismo ocupa un lugar en el arte y a veces con gran categoría. No concluiríamos si citásemos nombres. En España no. Al paisaje le concedieron importancia los artistas más sensibles, limitándolo por falta de ambiente, pero ni el paisaje toledano puede verse sin evocar al Greco, ni el Pardo sin Velázquez, y el Madrid de la merienda de Goya no podría captarse con más penetración por paisajista alguno pero, aparte de estos casi

⁷³Luengo y Ruiz 2012. Winthuysen 1930.

nada y el español ha vivido de espaldas a la naturaleza teniendo España esta variedad tan rica de paisajes...”⁷⁴. Resulta bastante significativo que Winthuysen mencione a los tres grandes pilares de la recién constituida escuela española de pintura y aluda al paisaje y al ambiente, elementos claves en el proyecto *vegainclaniano*. Creemos que también la figura del marqués fue importante en el desarrollo del paisajismo en estos momentos y que aplicó los conocimientos y contactos con Forestier, Sorolla y Winthuysen en el museo toledano y en los Reales Alcázares de Sevilla. La Marquesa de Casa Valdés lo afirma en su libro, el primer estudio importante sobre la jardinería histórica en nuestro país, al escribir sobre los jardines del palacio sevillano que “los jardines que se hicieron en el siglo actual sobre las primitivas huertas son dos: el primero de la época de Alfonso XIII, creado por el marqués de la Vega-Inclán, que es un jardín con caminos de baldosas, bancos y fuentes bajas de azulejos, que estuvieron tan en boga en tiempos de Forestier, cuando la Exposición Iberoamericana...”⁷⁵. Dicha parte de los jardines se conservan en la actualidad y se denominan *Jardines Vega Inclán*.

Pero además, en el jardín del Greco confluye un elemento añadido: la influencia del paisajismo pictórico transmitido por el gran amigo del marqués, Joaquín Sorolla. Por esos años, el pintor cultivaba con pasión el género de la pintura de jardines y en 1908 durante una estancia⁷⁶ en Sevilla había redescubierto los jardines andaluces, pintando diversas zonas de los Reales Alcázares. Durante sus viajes a Sevilla o Granada en 1910, refleja la jardinería de la Alhambra y el Generalife. Cuando ese mismo año comience a construir su casa -el actual Museo Sorolla- trasladará su imaginario pictórico al diseño de sus jardines. Con un proceso de construcción en fases y una división en tres zonas, presenta gran concomitancia con el proyecto de los jardines del Museo del Greco. Desafortunadamente no conservamos ningún diseño ni plano de los primeros pero sí de los de Sorolla, almacenados en el archivo del museo madrileño. Tampoco existe una vinculación epistolar conocida entre Vega-Inclán y el pintor hablando de paisajismo o jardinería. El jardín de la Casa de Sorolla se realizará entre 1911 y 1917 e incluirá una serie de elementos que serán comunes con los jardines del Greco: en ambos casos, el espacio se divide en tres zonas ajardinadas a distintos niveles. Además, encontramos elementos que nos remiten a la antigüedad clásica: columnas de mármol que marcan el acceso a diversas zonas de los jardines y esculturas romanas; en el caso del Jardín de la Casa de Sorolla, los denominados segundo y tercer jardín -realizados en 1915 y 1912 respectivamente- cuentan con la presencia de una escultura romana, un togado, un escudo de armas de finales del siglo XVI, reproducciones en yeso de temas clásicos como la *Tribuna de los Cantores de Donatello*, en el primero y en el segundo, una columnata formada por tres columnas unidas mediante una barra de hierro. Entre las columnas y sobre los plintos se situaron tres reproducciones de bronce pompeyanos, concretamente *Dyonisos*, *Fauno* y *Sátiro escanciador*. Además el primer área de jardín que construye Sorolla en 1911, presentaba como elementos principales una fuente con pileta y surtidor central de cuatro aliviaderos, tres escudos, un banco de azulejería trianera, un pavimento de barro cocido de losetas con olambrillas polícromas con escudos y animales heráldicos, y columnas sobre las que se situaron diversas esculturas, entre ellas, una que reproduce la cabeza de un adolescente que se ha fechado en el siglo XVIII y las del *Desnudo femenino* de Clará y *Ciocciaro italiano* de Mariano Benlliure que marcan el acceso al segundo jardín. Los elementos acuáticos también son comunes en ambos proyectos de jardín remitiéndonos a todo el universo andalusí. Sorolla diseña una fuente constituida por tres estanques que se comunican entre sí a través de un canalillo por donde discurre el agua y, de los cuales, uno, ofrece una pila de mármol con surtidor adornado con amorcillos. Dicha fuente

⁷⁴ Texto de Winthuysen inédito facilitado por Carmen Añón y recogido en *Sorolla, Jardines de Luz* 2012, p. 66

⁷⁵ Marquesa de Casa Valdés 1973, p.64.

⁷⁶ Santa-Ana y Álvarez Ossorio 1973, p.72.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

aparecía rodeada de un seto, documentándose también la presencia de un banco de azulejería flanqueado por dos columnas con capiteles califales. A esta fuente se unirá en el tercer jardín la llamada *Fuente de las confidencias*, constituida por una alberca con figuras alegóricas, aunque sin duda será el segundo jardín, eje de articulación entre los dos, el más *neohispano*, donde se funden elementos granadinos e italianos.

Esta gran similitud entre los elementos de ambos jardines, decoración a base de elementos arquitectónicos y arqueológicos, elementos acuáticos tomados de la concepción árabe del jardín con riads y albercas, azulejerías en bancos y olambrillas en solados, inclusión de estatuaria clásica y elementos renacentistas y ajardinamiento con cipreses, hiedras, unido a floración mediterránea, plantean la hipótesis de una cierta participación del pintor en la configuración del jardín del Greco o al menos su influencia. Vega-Inclán era asiduo del círculo del pintor y Sorolla formó parte del primer patronato del museo. Ambos estaban ajardinando sus respectivos lugares entre 1911 y 1917. Los trasvases de ideas entre ambos proyectos resultan lógicos. De hecho, la repercusión de estos jardines *neohispanos* o mediterráneos, llegará rápidamente al mundo anglosajón. Sorolla mandará fotos de su jardín a Archer Huntington diciéndole⁷⁷ “esto es lo que debe de hacer usted en la Hispanic” y, en la década de los veinte, se editan dos libros *Spanish and Portuguese Gardens* de Rose Standish Nichols en 1924 y *Patio Gardens* de Helen Morguentau Fox de 1929 donde, además de los jardines históricos del momento⁷⁸ (Mezquita de Córdoba, Alhambra, etc.) se cita ya el Jardín de la Casa Sorolla.

Fuera ya del recinto del jardín, deberíamos incorporar el Patio de la Casa del Greco a este entorno paisajístico, ya que participa de muchos de sus valores. Su acceso principal fue configurado desde el jardín bajo mediante una escalinata de ladrillos y azulejería enmarcada en vegetación, que daba paso a un patio de suelos tradicionales de barro cocido –colocado en espiga o a sardinel en las zonas bajo las balaustradas- y separado por un listelo de azulejo en verde que conforma el pequeño escalón que lo separa de la zona central, donde las losas de barro se colocan planas con olambrillas intercaladas. La galería abalaustrada del segundo piso se sustentaba sobre cuatro columnas, dos de ellas pétreas y rematadas en pequeños capiteles jónicos y otras dos a modo de pilares recubiertos de ladrillo, enfoscados de forma tradicional y con un basamento realizado de la misma azulejería⁷⁹ que recubre el friso de las paredes. En el lienzo de 1894 de Martín Rico se apreciaba además la antigua existencia de una pequeña fuente o dibujo con azulejo central, que el marqués no conservó. Sí restauró las importantes yeserías que enmarcaban las puertas de acceso a las estancias bajas, cuidando especialmente la central de madera en cuarterones con dibujos de lacerías, que era la original. La cocina, una de las estancias más reproducidas del recinto, era el paso intermedio desde este patio al porche del jardín alto, del que le separaba una puerta de rejería traída del Palacio Marchena de Sevilla, configurando así un eje visual que integraba el patio en el primer jardín con sus fuentes moriscas, sus setos ajardinados y la pérgola. Añadirá además dos brocales de pozo, rejerías renacentistas en algunas ventanas y varias vasijas de barro y grandes tinajas sobre soportes de hierro forjado que llenará de hiedras, completando así la ambientación evocadora del patio que quería obtener. Este *Patio Toledano*, equivalente al *Patio Andaluz* de la Casa de Sorolla, será especialmente mimado en la reconstrucción/restauración de Laredo y Vega- Inclán. En él se fundían las diversas industrias tradicionales que se querían relanzar (rejería, azulejería, yeserías, carpinterías, etc.) y que constituían la base del “estilo español” con los elementos vegetales que

⁷⁷ Referencia tomada de *Sorolla jardines de luz* p.46 y 49

⁷⁸ Véase Luengo y Millares 2008.

⁷⁹ Para un estudio completo de la azulejería véase Aguado Villaba y Aguado Gómez “Estudio de la Azulejería toledana existente en la Casa del Greco de Toledo”. *Anales Toledanos*, 2001 nº 38 y Menéndez “Azulejos toledanos pintados: colección de la Casa Museo del Greco, en *Espacio tiempo y forma*, 1991, pp.11-38

La creación de la Casa y del Museo del Greco

lo conectaban con el recinto de los jardines. Sin duda fue uno de los espacios más acertados en el proyecto museístico, y prueba de su éxito es la abundancia de fotos y las innumerables ocasiones en que aparece en todo tipo de publicaciones. Las fotos fijas de la cocina y del patio – integradas en el paisaje y adornadas por hiedras y geranios- fueron la marca distintiva de la Casa del Greco, tanto es así que se copiaron en numerosos proyectos arquitectónicos y son una de las bases de la arquitectura del revival hispano que florece en Estados Unidos en esos años. Más adelante veremos algunos ejemplos con detalle, pero en el caso concreto del Patio, el trasatlántico *Carinthia* lo reproducirá íntegro en uno de sus salones de fumar.

Un último aspecto que me gustaría destacar es la especial importancia de los jardines del museo como elemento institucional y de representación. Cualquier visita de relevancia era retratada en los jardines, especialmente en el porche a modo de terraza de la casa. En numerosas ocasiones se servían allí los cócteles y ágapes. Famosa por el gran número de testimonios gráficos de la época fue la comida celebrada en homenaje⁸⁰ a Maurice Barrès. Este uso a caballo entre lo público y lo privado –a veces cuesta distinguir entre el carácter institucional o privado de la visita- conformó un eje de influencia que se completaba con el cigarral del periodista Santiago Camarasa y el Cigarral de Buenavista⁸¹, propiedad del Conde de Romanones. A ellos se añadió unos años más tarde el Cigarral de Menores, comprado por el doctor Gregorio Marañón⁸². Curiosamente, tanto el Jardín del Greco como el Cigarral de Menores siguen manteniendo esta influencia y la función social.

⁸⁰ “El Homenaje a Barrès. La ciudad de Toledo rinde solemne pleitesía al gran literato francés”, *Toledo*, año X, n. 208, 1 de junio, 1924, p. 937.

⁸¹ Actualmente convertido en el Hotel Hilton-Eurostars. En 2013 se cumplió el 150 aniversario del nacimiento de Romanones y en *La Tribuna de Toledo* el periodista A. de Mingo dedica un pequeño monográfico publicado el 3 febrero 2013. Famoso por sus frases “*Joder, qué tropa*” “*Hagan ustedes la ley que yo haré el reglamento...*” y sus compras de voto en su feudo que era Guadalajara, fue presidente del Senado y del Congreso, del Consejo de Ministros y Titular del Ministerio de Instrucción Pública y Gracia y Justicia. También fue director de la Real Academia de Bellas Artes en 1910. El cigarral toledano era el espacio de las grandes recepciones. Heredero del preexistente levantado por el cardenal Sandoval y Rojas donde departían los literatos Góngora, Lope de Vega y probablemente el propio Greco. El Conde de Romanones “cínico, miope y reacio a cualquier innovación” en palabras del profesor Moreno Luzón, reunía todos los vicios de la decadente clase política del momento.

⁸² El Doctor Marañón pronto intimó con “el viejo Vega Inclán”. La curiosidad del médico le llevó a estudiar al pintor y a publicar *El Greco y Toledo*. La generosidad del marqués le llevó a regalar al médico una obra del taller del pintor *Estudio de Tres cabezas de Ángeles* que todavía en la actualidad cuelga en las paredes del Cigarral. La relación de la familia Marañón con el Greco ha seguido una curiosa línea hasta llegar a su nieto, heredero del cigarral y de su política de influencia, y que en 2014 presidió la Fundación Greco 2014 que conmemoraba el fallecimiento del pintor.

La creación de la Casa y del Museo del Greco

ANEXO LEGISLATIVO

- Real Orden de 27 de abril de 1910 por la que el Estado acepta la donación hecha por el marqués de la Vega-Inclán del Museo del Greco de Toledo, y se establece que ha de ser regido por un Patronato (Gaceta de Madrid de 28 de abril de 1910)
- Real Orden de 31 de mayo de 1910 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, por la que se nombra al Marqués de la Vega-Inclán miembro del Patronato del Museo
- Real Orden de 8 de junio de 1910 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, por la que se faculta a algunos patronos para que nombren sucesores
- Acta de cesión gratuita al estado del Museo del Greco de 9 de junio de 1910
- Real Orden de 22 de agosto de 1911 por la que se confía al Patronato del Museo del Greco, la Sinagoga del Tránsito (Gazeta de Madrid de 1 de septiembre de 1911)
- Real Decreto de 10 de septiembre de 1911 por el que se dispone la constitución y funcionamiento del Museo del Greco (Gazeta de Madrid de 14 de septiembre de 1911)
- Real Orden de 21 de marzo de 1915 por la que se señala la plantilla del Museo del Greco (Gazeta de Madrid de 22 de abril de 1915)
- Real Orden de 4 de abril de 1920 por la que el Estado acepta la donación de una serie de obras de arte para la Casa y Museo del Greco de Toledo
- Real Orden de 27 de octubre de 1921 por la que se da cuenta de la inauguración de la exposición “Tres salas del Museo Romántico” con la adquisición de nuevas obras para el Museo del Greco (Gazeta de Madrid de 6 de noviembre de 1921)
- Real Decreto nº745 de 25 de abril de 1925 por el que se crea el Patronato Nacional de Turismo. En su disposición primera se establece que con independencia completa del Patronato Nacional de Turismo, pero a fin de servirlo como valiosa fracción de él se crea un Patronato de la Casa y Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito de Toledo, Casa de Cervantes de Valladolid, Museo Romántico de Madrid y Casa de los Tiros en Granada. (Gazeta de Madrid nº 117 de 14 de abril de 1928)
- Real Decreto 583/1931 de 6 de febrero por el que se declaran definitivamente incorporadas al Ministerio de Instrucción Publico y Bellas Artes todas las fundaciones y donaciones del Marqués de la Vega-Inclán (Gazeta de Madrid nº37 de 6 de febrero de 1931)
- Decreto de 21 de abril de 1942 por el que se constituye el Patronato de las Fundaciones Vega-Inclán
- Orden de 26 de febrero de 1943, por la que se acepta a beneficio de inventario la herencia del señor Marqués de la Vega-Inclán, dando las gracias a sus albaceas y determinadas instrucciones al Patronato para la administración de los bienes fundacionales (BOE de 9 de marzo de 1943)
- Decreto 474/1962 por el que se declara Monumento Histórico Artístico al Museo y sus colecciones (BOE de 9 de marzo de 1962)
- Decreto 2711/1962 de 11 de octubre por el que se determina el Patronato de las Fundaciones Vega-Inclán
- Orden de 31 de agosto de 1968 por la que se integra el Museo en el Patronato Nacional de Museos de la Dirección General de Bellas Artes (BOE de 18 de septiembre de 1968)
- Real Decreto 941/2003 de 18 de julio por el que se regula la composición y funciones del Patronato conjunto de los museos de titularidad estatal procedentes de las donaciones del Marqués de la Vega-Inclán (BOE de 31 de julio de 2003)
- Orden 2640/2003 de 1 de septiembre por el que se nombran vocales del Patronato conjunto de los museos de titularidad estatal procedentes de las donaciones del marqués de la Vega-Inclán (BOE de 27 de septiembre de 2003)



Detalle de la obra de Martín Rico, una de las primeras pinturas de la Casa del Greco previa a la compra por Vega Inclán



Raquel Meller pintada por Joaquín Sorolla



Cartel de la opereta *La Corte del Faraón*.

La creación de la Casa y del Museo del Greco



Estado previo de la Casa del Greco, cuando era una casa de vecinos. Patio tras la intervención de Laredo y Vega Inclán



TERRAZAS Y JARDINES ALTOS

Exterior de la casa vista desde el Jardín Alto



Acceso posterior al jardín, con el personal del museo y una pareja de la Guardia Civil

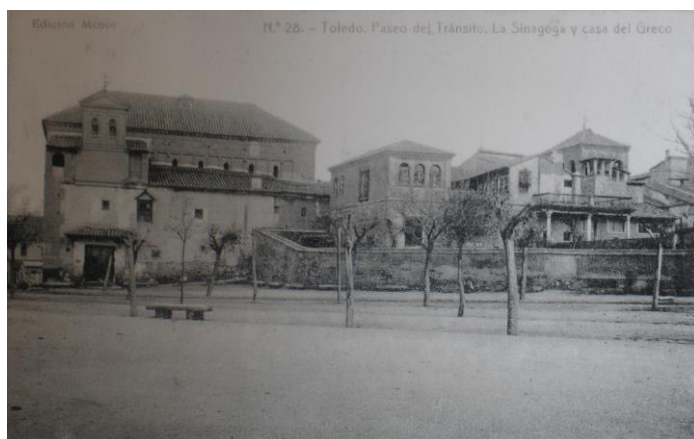
La creación de la Casa y del Museo del Greco



Rincón del patio de la casa y zaguán de salida del museo



Vista del Jardín alto. Acceso al Museo Sefardí y al Museo del Greco desde la calle Samuel Leví

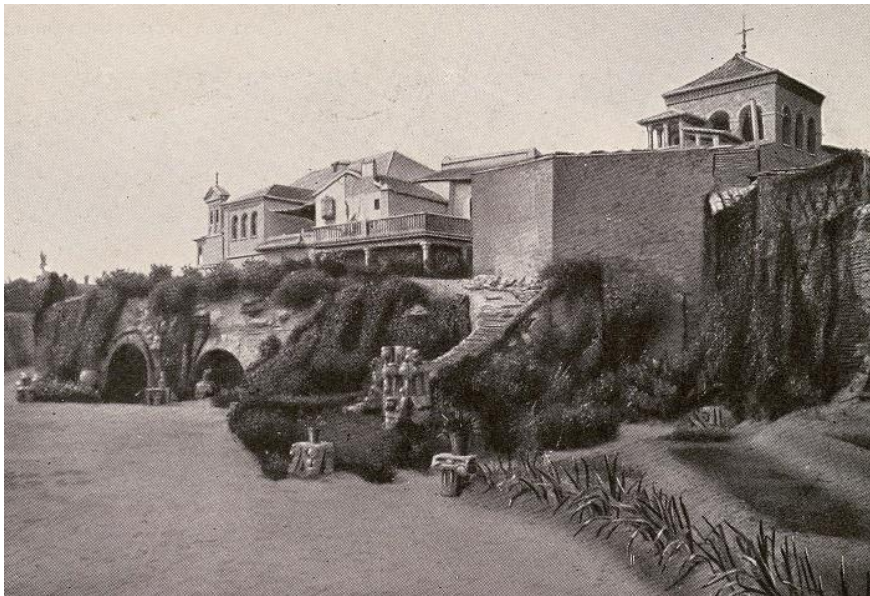


Vista del Museo del Greco y del Museo Sefardí desde el Paseo del Tránsito.

La creación de la Casa y del Museo del Greco



Diversas vistas de los jardines acceso a las bóvedas. Escultura de togado romano

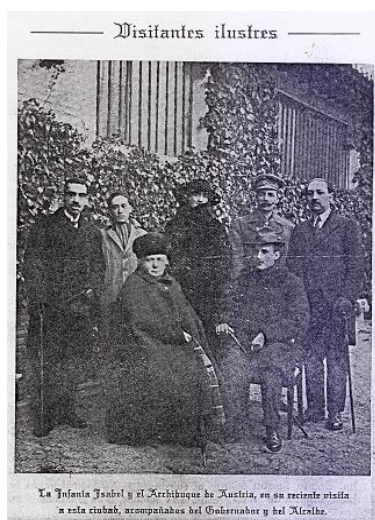


Vista de los jardines salpicados de restos arqueológicos y acceso a las cuevas subterráneas



Fotografía de Eladio Laredo Carranza

La creación de la Casa y del Museo del Greco

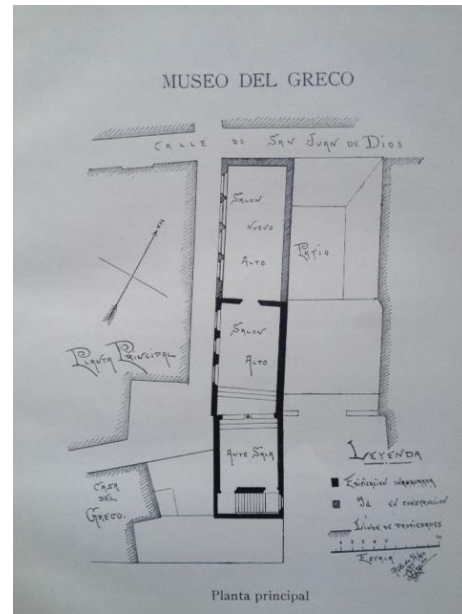
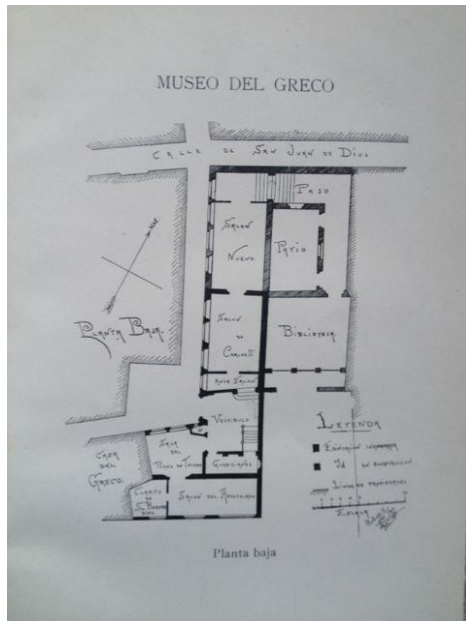


Visitas reales al Museo del Greco

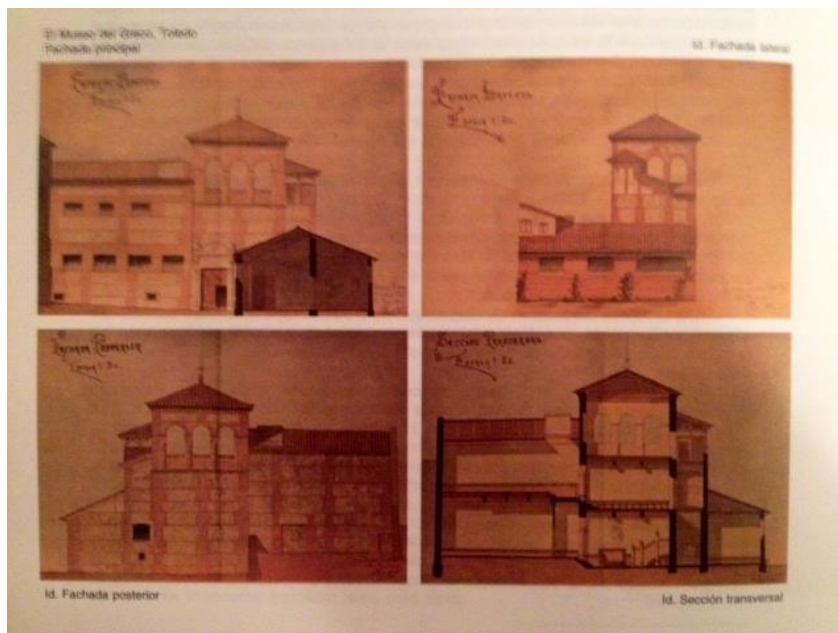


Visita de Albert Einstein, Ortega y Gasset, August Mayer y Cossío al Museo del Greco

La creación de la Casa y del Museo del Greco



Planos originales del Museo del Greco



Dibujos de alzados del museo realizados por Eladio Laredo



TOLEDO. Casa del Greco. — II. — 10.

LA ARQUEOLOGÍA EN LA MUSEOGRAFÍA VEGAINCLANIANA

Cuando Vega-Inclán compra el solar primigenio de la casa y el museo del Greco, en realidad estaba comprando una de las zonas más fértiles a nivel arqueológico de la judería toledana. El muladar en que se había ido convirtiendo la zona con el paso de los siglos, no permitía valorar en aquel momento la importancia de los restos sobre los que se edificaría el complejo de la casa y el museo. Que la zona era un erial, se ve ya en uno de los primeros planos topográficos de Toledo, el levantado por el arquitecto Maximiliano Hijón bajo el patrocinio de Francisco Coello en 1858.

Realmente, lo único que quedaba en pie era la antigua casa-patio y unas arquerías parcialmente tabicadas que daban paso a un laberinto de cuevas y bóvedas, algunas arruinadas. Del palacio que sustentaban no se conservaba nada más que el arranque de algunos muros y restos en bastante mal estado – incluidas algunas casas en la zona de la calle San Juan de Dios- en el espacio que hoy ocupa el edificio del actual museo y que el marqués allanará para levantar de nueva planta el pabellón del museo. El estado de las fincas que compra Vega-Inclán se puede ver bien en la descripción de las escrituras de compraventa, así como sus posteriores modificaciones. Este material proporciona interesantes datos sobre la conexión entre las zonas y sus accesos, imprescindibles para comprender el funcionamiento original del palacio del que formaban parte.

Años antes, en 1900, su amigo el Conde de Cedillo¹ había sido testigo de la completa demolición de casi todos los restos de palacio -que se denominaba *de Villena*- , quedando sólo los *sótanos de siete plantas* según afirmaba, bajo el jardín. De hecho en su proyecto museográfico, la única zona arqueológica que intervendrá serán las galerías de bóvedas a las que se accedía desde los jardines. Apenas tenemos noticias sobre los trabajos para su acondicionamiento. Sabemos que se limpian, se allana el suelo con una ligera capa de tierra y se amueblan con estanterías llenas de cerámica y loza talaverana. Sí tenemos noticia a través de una tarjeta postal que envía Ricardo Rubio a Cossío que se vacía uno de los aljibes y se recuperan algunas lozas: “My brother: ¡si vierais cómo está el jardincito de la Casa del Greco! ¡Y los subterráneos limpios y adornados con cerca de cien piezas de cerámica encontradas en el aljibe! He venido hoy, domingo, a gastar kilométrico. No he hecho más que catedral, Santo Tomás y Casa del Greco. Toledo es siempre letra A, número 1, se venga de dondequiera. With all my soul, Ricardo”². Además, se realiza una pequeña escalera de acceso desde la actual terraza porticada de la casa (su hueco todavía puede verse en el suelo a la izquierda de la puerta). Desconocemos si Vega-Inclán llega a intervenir en el segundo nivel de bóvedas existentes, bastante colmatadas. Es posible que sí, en alguna de ellas. Parece que la consolidación de los lucernarios estrellados de una de las bóvedas de este segundo piso subterráneo se realiza a principios del siglo XX, coincidiendo con la actuación de Laredo y Vega-Inclán. En cualquier caso, nunca fue una zona accesible ni incluida en la visita

¹ Conde de Cedillo 1901, pp.158-159. “Pero, decididamente, nuestros monumentos históricos *habent sua fatua*. A la hora en que esto escribo los fortísimos muros y bóvedas, únicos restos de aquella ayer esplendida morada sobre la que la tradición parecía haber impreso su sello, caen a los golpes de la piqueta, para aprovechamiento de los materiales por quien legalmente puede hacerlo.”

² Publicado por Arias de Cossío y López Alonso 2015, p.692. Tarjeta postal de Ricardo Rubio a Cossío. Toledo 26 septiembre de 1909. Le escribe a Berlín.

pública, al contrario que las bóvedas que quedaban al mismo nivel que el jardín, cuyo acceso se dispone tal y como lo vemos en la actualidad.

1- La judería y la manzana del Hamanzeit en el contexto de la ciudad

No cabe duda de que el Museo del Greco ocupa uno de los solares más amplios de la conocida como “Judería de Toledo”. Esta zona muestra una larga ocupación que se remonta, al menos, a época romana, como evidencia el hallazgo de restos de aquella época en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en la iglesia de Santo Tomé o en las más recientes, practicadas en el terreno del *Taller del Moro*. El año 418 marca el comienzo del período visigodo en Toledo. Tenemos escasas noticias sobre la configuración de esta zona, aunque sabemos que con la conversión al cristianismo en el siglo VI, Toledo pasa a ser capital del reino visigodo y hasta el siglo VII, la ciudad sufre importantes remodelaciones urbanísticas, puesto que la presencia del rey, de la corte y de la alta jerarquía eclesiástica, debieron de obligar a planificar el tejido urbano. En este tiempo, se produce una intensa actividad constructora que implica la elevación de murallas, palacios y otros edificios que se distribuyen tanto en el interior como en el exterior del recinto urbano, aunque de ellos apenas han quedado vestigios arqueológicos en la zona que nos ocupa y las noticias que tenemos sobre los primeros judíos toledanos son bastante escasas, al margen de la legislación antisemita del reinado de Recesvinto. Con la entrada del ejército musulmán en Toledo en el 711, que ahora toma el nombre de *Tulaytulah*, la ciudad pierde su condición de urbe regia y se convierte en una capital islámica. Y es en ese momento, cuando la comunidad judía existente se concentra en la zona marginal, en la conocida como *Madinat al-Yahu* o ciudad de los judíos, en la primitiva judería del cerro de la Alacaba, que se rodeará de una muralla en el año 820, constituyendo un pequeño enclave fortificado en el extremo oeste de la urbe. Este núcleo fortificado en el extremo más alejado del cerro toledano, se completa con las áreas de la alcazaba o alcázar y conforma la ciudadela política y militar y la medina o ciudad civil, donde se desarrollan los aspectos sociales y económicos de la vida ciudadana, situada en torno al actual Zocodover y la zona que rodea la mezquita mayor, actual Catedral. Al exterior las huertas y el cementerio completaban el plano de la ciudad. La toma de Toledo por Alfonso VI en el año 1085 supone un cambio radical para la urbe que vuelve, tras casi cuatro siglos de dominio islámico, a la órbita del mundo cristiano. Sin embargo, esta presencia cristiana resulta compatible con la presencia de los antiguos pobladores musulmanes, mozárabes y judíos, lo que ha dado lugar a que Toledo sea conocida como la ciudad de las “Tres Culturas”.³

Desde el siglo XI el área de la Judería toledana continúa siendo por excelencia el lugar de residencia de los judíos y se amplía desde la Alacaba a las zonas circundantes. Las fuentes documentales más antiguas, fechadas en el siglo XII, permiten conocer la extensión de la Judería⁴. Esta abarcaría el actual barrio de San Martín, entre la puerta del Cambrón, San Juan de los Reyes, el río y el puente de San Martín. Desde esta localización inicial se extendió progresivamente hasta alcanzar su mayor superficie en torno al año 1350. Diversos autores⁵ sitúan su superficie entonces, desde la puerta del Cambrón hacia el río y el puente de San Martín y la roca Tarpeya. Desde allí, bordearía el actual paseo del Tránsito hasta la cuesta de los Descalzos, subiendo por el paseo de San Cristóbal hasta las calles del Taller del Moro y de Santo Tomé -que cruzaría- para seguir por la hoy travesía del Aljibillo, hasta la plaza de Valdecaleros.

³ Valle (coord.) *Toledo: la ciudad y el territorio de las tres culturas*, 2003. Palomero 2007, pp. 62 y ss.

⁴ León Tello 1979, p. 42.

⁵ Lacave 1992, p. 297. Passini 2011. Passini e Izquierdo (coord.) 2014.

En esta plaza, continuaría por la calle de las Bulas y la calle y plaza de la Virgen de Gracia, para después atravesar la calle del pintor Matías Moreno y seguir por el jardín trasero del antiguo palacio de Maqueda, hoy cerámica Aguado. En el interior de este amplio espacio, aparecían diversos barrios conocidos por las fuentes escritas, como el barrio del Degolladero, que coincidía en gran parte con el emplazamiento de la primitiva judería o judería vieja en la Alacaba, núcleo central de la judería; el barrio de Montichel, en el actual paseo del Tránsito; el barrio de Santo Tomé, que ocupaba la calle actual del mismo nombre; la plaza del Conde y la primera parte de la calle de San Juan de Dios y el barrio de Hamanzeite⁶, formado por las actuales calles de San Juan de Dios, Alamillos del Tránsito, Samuel Leví y la parte más oriental del paseo del Tránsito.

Y es en este barrio, el Hamanzzeit, donde se asienta el solar del Museo del Greco. Existen cuatro puntos problemáticos, asociados a cuatro edificaciones del área, que vamos a tratar de analizar por su vinculación con el suelo del museo: el baño del Hamanzzeit, la Sinagoga y los palacios de Samuel Leví, los palacios de la Duquesa de Arjona y los palacios del Marqués de Villena. Algunos de estos edificios son coetáneos o sus edificaciones han sido reutilizadas pero, en líneas generales, ofrecen una cronología que abarca desde el siglo XII al XVI, siendo realizado en el XIV el grueso de las construcciones, pudiéndose establecer una secuencia temporal bastante coherente.

El baño del Hamanzzeit. Siglos XII Y XIII

Es indudablemente uno de los puntos más problemáticos, por la falta de acuerdo en la localización de este baño (El Hamman de Zeit) que da nombre al barrio⁷. La estructura de los baños árabes ha sido bien analizada por diversos autores, como Basilio Pavón⁸, evidenciando que, por lo general, se trata de una configuración de aspecto subterráneo ubicada a un nivel inferior de la calle o plaza circundante a la que se accede por una modesta puerta de ingreso. Su construcción ofrece sólidos muros, muy gruesos para resistir la humedad y mantener el calor y sin más oberturas que las de las pequeñas puertas de tránsito y unas minúsculas lucernas estrelladas, horadadas en las bóvedas y tapadas con vidrios de colores. En su interior, suelen aparecer tres habitaciones abovedadas que corresponden a la sala fría (*al-bayt al-barid*), la templada (*al-bayt al wastani*) y la caliente (*al-bayt al-sajun*). El recorrido es circular: de la sala fría se accede a la sala templada y, por último, se encuentra la sala caliente. Ésta se sitúa contigua a la caldera, a cuya boca se accede por una abertura que permite tomar de la misma agua en ebullición y que ofrece, bajo su suelo, un hipocausto o cámara de poca altura, por la que circula el aire caliente que también se expande por el interior de los muros a través de chimeneas para caldear la sala templada. Este conjunto, o baño propiamente dicho, se puede completar con otros espacios como un salón con funciones de vestíbulo o lugar de reposo, además de la sala de la caldera y el depósito para la leña, en ocasiones junto a un patio de servicio, hasta donde pueden llegar las caballerías con sus cargas de combustible y una rueda de cangilones que sacaba de un pozo o aljibe, el agua necesaria para mantener la caldera en el nivel conveniente.

⁶ Este barrio aparece en los documentos antiguos con diversas denominaciones: en la segunda mitad del siglo XIV recibe los nombres de Hamen Zait, Haman Zeyde, Hamanseyte, Hamanceite y Hamanzeyte, mientras que en el siglo XV se conoce como Hamanzeyde y Hamanzeyte. Véase Delgado Valero 1986, pp. 392 y ss. y León Tello 1979, nº 7, I.

⁷ León Tello, 1979, nº 7, II, doc. 266 (1294).

⁸ Pavón 1990.

Al igual que en las poblaciones musulmanas, en los barrios judíos la presencia de estos baños públicos resulta frecuente. Se suelen emplazar en los ensanches de las calles o plazuelas, donde se localizan los servicios comunes para la comunidad, como los hornos. El baño es con frecuencia un negocio privado y es compartido por todas las comunidades, ajustándose su uso a diferentes días y horarios. En las hebraicas⁹ había dos tipos de baño comunal: el baño público normal (como el árabe) y el baño ritual o *miqvé*. Ninguna comunidad carecía de este último, y como el estado prohibía muchas veces que los judíos se bañaran en los ríos utilizados por los cristianos, algunas congregaciones tenían por fuerza también unos baños públicos. Respecto a la *miqvé*, era y es uno de los servicios o dependencias comunales que debe tener una sinagoga, junto con la escuela talmúdica o *bet ha-midrás* (al igual que las madrasas anexas a las mezquitas en el mundo árabe), el tribunal rabínico o *bet-din*, el horno, las carnicerías, las cofradías encargadas de sepultar a los difuntos, la hospedería, el hospital y el orfanato, entre otros. La *miqvé* es una institución que no ha perdido vigencia, que aparece en la Biblia y ya se documenta en la época de los Templos. Se utiliza para hacer la *tebila* o inmersión ritual, en distintos momentos del ciclo vital (antes de la boda, tras la menstruación, después de haber estado en contacto con un enfermo o con algo impuro, etc.). Su uso establece un ritual purificador y por ello, generalmente, siempre aparece este baño asociado al edificio de la sinagoga, aunque para algunos investigadores¹⁰ en Toledo se documentan posibles baños rituales privados, localizados en los sótanos de importantes casas. Según esta hipótesis del investigador J. Passini, estos baños privados presentarían una tipología uniforme y muy característica de la ciudad, siendo siempre subterráneos, con un aljibe canalizado y bajo una estructura de bóveda vaída sobre pechinas rebajadas y en algunos casos, contarían con respiraderos en la propia bóveda. Buen ejemplo de ello son los aparecidos en la denominada *Casa del Judío*¹¹, localizada en la travesía de la Judería, al lado del actual Museo Sefardí.

Diversos investigadores han relacionado tanto el baño del Zeit como la *miqvé* con las cuevas documentadas bajo el jardín del actual Museo del Greco.¹² Aún a falta de las excavaciones arqueológicas rigurosas en este conjunto, las intervenciones llevadas a cabo por el Ministerio de Cultura y los estudios¹³ realizados por Santiago Palomero, director del Museo Sefardí o por el investigador Jean Passini, permiten probar la existencia en el nivel inferior, de tres salas paralelas. Estas salas aparecen orientadas de oeste a este, comunicadas entre sí a través de diversos vanos y cubiertas por una bóveda de cañón. Además, al sur de la sala intermedia, se documenta un ambiente cuadrangular con cúpula octogonal rebajada sobre pechinas, con dos lucernarios de planta estrellada. También se documentarían al menos tres grandes aljibes, uno cuyo brocal de pozo es visible en el primer piso de bóvedas, un segundo con otro pozo en el patio de la casa y un tercero visible, junto al acceso a la zona de aseos del museo, casi frente a la puerta de la sinagoga. En este conjunto, y aunque recalco que se carece de estudios arqueológicos concluyentes, el aparejo de algunos de sus muros se puede datar en los siglos XI-XII, hecho que es apoyado por los resultados de las excavaciones preliminares llevadas a cabo

⁹ Abrahams 2010.

¹⁰ Passini 2011.

¹¹ Maquedano 2014, p.123.

¹² Lacave 1992, nº 8, p. 306. Passini 1998 y 2011; idem, (coord.) 2001, pp. 275-276; Palomero 2007, p. 107.

¹³ Véase Anexo. López, Álvarez y Palomero 1989 "Descubrimiento de un probable baño ritual judío junto a la Sinagoga del Tránsito" en *Sefarad*, XLIX. *Informe de los trabajos realizados en los sótanos de la Casa Museo del Greco (Toledo)*, con arreglo al proyecto de "obras menores" en dicho centro por encargo de la Dirección de Museos Estatales del Ministerio de Cultura, firmado por el Dr. Arquitecto Ignacio Gárate Rojas, julio de 1993 (inédito). Palomero et alii, 1992. Rojas y Villa 1996. Passini 2003 p. 403.

por el Museo Sefardí¹⁴. De ahí que se hayan interpretado estos restos, no sin dudas, como pertenecientes al antiguo baño de Zeit y que, posteriormente, fueron reconvertidos en zona de baños rituales para el mundo judío, dado que se identifica una piscina ritual excavada en la roca a la que se accede por tres escalones y que los facultativos del Museo Sefardí, fotografiaron y publicaron¹⁵ como una *miqvé*.

Las referencias más antiguas al baño de Zeit corresponden al año de 1168, momento en que se le sitúa en “la calle de la puerta Alboiha”.¹⁶ Este emplazamiento queda confirmado en el año de 1294 al mencionar la deuda contraída por el judío Abusuleiman ben Abulhasán Salih, hecho que obligó a que fuesen pregonados sus bienes situados en el arrabal de los judíos, barrio de Zeit, entre cuyos límites se señala “el camino que baja desde el adarve Algonderí al baño de Zeid”¹⁷. El uso del mismo continuaría hasta mediados del siglo XIV cuando sobre él, ya arruinado, pudo erigirse un segundo complejo de baños, probablemente de carácter ritual, que cabría relacionar con el edificio de la sinagoga elevado frente a él¹⁸ y todo el complejo palacial que edifica Samuel Leví desde 1357.

Sin embargo, y a pesar de todos los datos documentales, no existe unanimidad entre los especialistas sobre la ubicación de los Baños del Zeit y el registro arqueológico tampoco nos aclara demasiado. Para Palomero,¹⁹ tras excavar el área ubicada bajo el actual Patio Este de la Sinagoga, donde se documentan varios aljibes y estructuras amortizadas, relacionadas con el almacenamiento del agua, que se extenderían por el subsuelo hasta el zaguán de la actual Casa del Greco, la zona formaría parte del hamman del Zeit. La aparición de un fragmento con una inscripción cúfica con una sura del Corán reforzaría esta idea, la de un complejo de baños públicos en las bajadas de agua hacia los precipicios que funcionarían desde el siglo XI y que se allanarían para erigir la Sinagoga y todas sus edificaciones anexas entre 1357 y 1363, fechas que figuran en las inscripciones de la propia sinagoga. Además, en las excavaciones²⁰ realizadas en el año 2002 dentro del propio edificio, aparecieron las cimentaciones de al menos dos casas islámicas construidas en torno a patio y fechadas en los siglos XII y XIII, que también serían amortizadas, sirviendo sus muros orientados al norte para la cimentación de uno de los grandes lienzos de pared del edificio.

En cambio, las estructuras descubiertas en el segundo piso de las cuevas del Museo del Greco, conformarían un baño ritual judío, una *miqvé*, que formaría parte de los servicios sinagogales,

¹⁴ Álvarez 1998. Palomero 2004.

¹⁵ López, Álvarez y Palomero 1989, p.395

¹⁶ González 1975-1976, p. 264. En la nº 279 indica estar tomado del tumbo menor de Castilla, escr. 79, publ. Bulario de Santiago, p. 120.

¹⁷ González Palencia 1926-1930, doc. nº. 965.

¹⁸ Algunos autores (León Tello 1979, nº 7, I, Delgado Valero 1988, nº 9) consideran que el uso de este baño se extendería hasta finales del siglo XIV o principios del siglo XV. Para ello, se basan en los datos proporcionados por las fuentes escritas que aluden al solar o baño de Hamanzeyte. Sin embargo, el cambio de denominación que se da en los documentos de esta época de Haman Zeid por Hamanzeyte, quizás hace pensar mejor que aluden a unos baños que estarían situados en el barrio de Hamanzeyte, que no tienen por qué ser necesariamente los más antiguos de Zeyd, pudiéndose tratar de los situados sobre ellos y relacionados con la sinagoga.

¹⁹ Palomero 2007, p.107.

²⁰ El reciente trabajo de TFM de Dña. Gema Alonso, defendido en 2014 en la UCLM, recoge las intervenciones que se han ido efectuando en el edificio y sus alrededores. *Un palimpsesto en la ciudad: cambios de uso de un barrio de la judería toledana*. También, véase Álvarez “Excavaciones en torno a la sinagoga de Samuel Halevi” en *El legado Material Hispanojudio*, 1998, p. 341.

situada dentro de los palacios de Samuel Leví. El investigador Jean Passini²¹ asoció, en un primer momento, tanto los baños del Zeit como la *miqvé* a la misma zona arqueológica, bajo las cuevas de los jardines del Greco. La amortización de los primeros en el siglo XIV daría paso a los segundos. Pero, recientemente, ha planteado otra interesante línea de investigación que ubica los baños del hamanzet en la zona más alejada del actual Paseo del Tránsito, en la bajada hacia la antigua puerta del Postiguillo. Para este investigador el baño fue destruido, como otras casas del barrio tributarias del cabildo, en las luchas de 1355, entre los partidarios de Pedro I y los del conde de Trastámara. Posteriormente, fue comprado²² por el canciller Pedro López de Ayala que, tras restaurarlo, volvió a venderlo en 1431. Entonces era conocido como baño nuevo. La venta incluyó todos sus *aparijos y baxijas*, lo que significaba que estaba en uso en ese momento. En 1492 se llamaba baño de Pedro López. Passini mantiene que el baño del Zeit y el llamado del *marqués de Villena* que aparece también en la documentación posterior con este nombre, “son uno solo y mismo baño y que se encontraba debajo de la calle de los Tejedores entre la dos murallas la de la ciudad y la de la judería, en el camino que, bajando del adarve de *Algonderi*, llevaba a la puerta del barrio judío, denominada de *al portiel* o *del postiguillo*”. Cerca de ella estaba la sinagoga de Almaliquim. La calle de los Tejedores ha desaparecido casi del todo, lo mismo que la manzana donde estaba el baño del marqués de Villena y las casas tributarias del monasterio de San Clemente. Todo este conjunto fue cubierto de escombros a mediados del XIX para crear el Paseo del Tránsito y carecemos de cualquier documentación arqueológica que permita verificar esta sugestiva hipótesis.

Y en cualquier caso, existieran unos baños previos y fueran éstos los del Zeit o no, lo que se documenta en el segundo nivel de cuevas del Museo del Greco es una baño ritual judío datable a mediados del siglo XIV y directamente relacionado con el complejo de la sinagoga y con las casas palaciegas de Samuel Leví. El acceso exterior se realizaría desde ese segundo nivel, seis metros bajo la cota actual de la calle. La colmatación de la zona se produce desde finales del siglo XVIII y sobre todo en el XIX, como veremos a continuación.

El Palacio de Samuel Leví. Siglo XIV

La anterior zona de baños y todas las dependencias subterráneas están directamente relacionadas con el fastuoso Palacio de Samuel Leví, Tesorero Real de Pedro I. En estos sótanos que tanto desbordan la imaginación, según documenta Pedro López de Ayala²³ se hallaron, en el año de 1355, “3 montones de barras de oro y plata, tras los cuales no se parecía un hombre de regular estatura, 160.000 doblas, 4.000 marcos de plata, 125 arcas de paño de oro y seda, joyas variadas y 80 moros, moras y moreznos que estarían al servicio de Samuel Leví”.

Aunque se desconoce la extensión exacta que ocupaba este palacio, debió abarcar una amplia superficie pues estaba situado frente a la sinagoga y se prolongaría hacia los lados este y sur, donde pudo estar fortificado.²⁴ Este área quedaría confirmada por los datos aportados por Pedro de Salazar y Mendoza,²⁵ que señala los solares como una de las ubicaciones posibles que se ofertaron para edificar el Hospital Tavera. Además, los restos materiales hallados tras llevar a cabo los trabajos de consolidación y remodelación de la fachada de la actual Casa del Greco,

²¹ Passini 1998, 2011 y 2014.

²² Passini 2014, p. 42.

²³ *Crónica del rey don Pedro, de don Enrique II y de don Juan I*, 1779, año V, cap. XXVIII, p. 452.

²⁴ González Simancas 1929, p. 19.

²⁵ *Chronico de El Cardenal Don Iuan Tavera* 1603, pp. 237 y ss.

permiten establecer una primera aproximación e intento de reconstrucción de este palacio. Estaría realizado con un aparejo de mampostería toledana a base de verdugadas de ladrillo simples o dobles que delimitan una o dos filas de mampuestos irregulares, documentándose en su lado noroeste una fachada con portada de acceso de 3,50 m. de ancho por 6 m. de altura. De ella se conserva su parte superior, constituida por cuatro arcos ciegos que se asientan sobre una viga de madera, que conformaría el dintel de la puerta. Estos arcos están realizados con ladrillos trabados con mortero y de ellos se conserva la mitad inferior, rematada con dos piezas que forman una zapata, y el arranque del arco, que Aguado²⁶ interpreta posiblemente de herradura tumida. Cortando estos arcos aparece una segunda viga de madera que formaría parte de una construcción posterior. Este tipo de fachada resulta característica de las construcciones toledanas hispanomusulmanas del siglo XIII y sobre todo del siglo XIV.²⁷ Se documenta en la arquitectura religiosa, en la Sinagoga del Tránsito,²⁸ o en las iglesias de Santa Eulalia²⁹ y Santiago del Arrabal, así como en diversas construcciones palaciales. Entre estas últimas destaca la denominada “Casa de Mesa”, fechada en el tercer tercio del siglo XIV, o el Taller del Moro, del segundo cuarto del siglo XIV, que ofrece una fachada con puerta de acceso en forma de arco apuntado rematada por cinco arcos separados por paños de decoración tallada, el palacio de don Pedro Suárez de Toledo, anterior al año 1385, que ocupaba el actual convento de Santa Isabel de los Reyes o la recientemente descubierta en el complejo del Convento Madre de Dios, en la calle Alfonso XII, sede de la Universidad autonómica.

A través de estas portadas se accedía a un zaguán en codo hasta el edificio, constituido por lo general, por un patio en torno al cual se disponían uno o dos salones de planta rectangular y en ocasiones una habitación cuadrangular en los extremos, denominada en la documentación como *quadra*³⁰. Aunque la funcionalidad de esta última estancia es difícil de precisar, pues se ha interpretado como una alcoba, un salón de recepción o “de aparato”, en el caso del palacio de Samuel Leví debió de funcionar como una *qubba real* de carácter ceremonial debida a la función de tesorero o almojarife que desempeñaba el judío.³¹ Este tipo de habitación encuentra sus mejores paralelos en la Sala de la Justicia de Alfonso XI en el Alcázar de Sevilla (1330-1340) y en la Casa de la Olea de la misma ciudad, ya de la segunda mitad del siglo XIV, habiéndose considerado los precedentes inmediatos de este modelo que se difundiría desde el sur hacia el norte de España. Probablemente, el núcleo original de los palacios fuera la actual Casa del Greco y lo que se ha conservado de su patio y sus estancias. Los arcos y el acceso fosilizados en la fachada externa nos sitúan este primer acceso medieval frente a la actual valla que cerca el patio este de la Sinagoga. Sabemos además por el registro arqueológico y por la documentación, que existía otra edificación anexada que llegaba hasta casi la puerta de la Sinagoga, y que la parte trasera de ambas, que hoy cae sobre el jardín y la valla del museo, no ha llegado hasta nuestros días, ignorando en qué momento se derriba y no pudiendo ofrecer una hipótesis

²⁶ Aguado 1997, p.123.

²⁷ Pérez Higuera 2006, p. 188.

²⁸ Miranda 2004, p. 26.

²⁹ Aguado 1997, p. 131.

³⁰ Pérez Higuera 2006, pp. 189-191.

³¹ La función ceremonial de esta habitación siguió siendo desarrollada tras la caída de Samuel Leví como evidencia el que, en ella, el alcalde Tel Fernández tomara cuenta a los contadores (León Tello 1979, p. 151), y administrara justicia, pues en un documento fechado en abril de 1366, se dice que los escribanos de Toledo atestiguan que “estando en las casas del rey que hay en la judería de Toledo, que fueron morada de Samuel Leví”, se leyó una carta del rey ordenando que Tel Fernández entregue al abad de Husillos, su hijo, el rosario que fue del obispo de Toledo don Vasco.

consistente sobre el aspecto que ofrecería la edificación en este punto. El palacio será sustancialmente modificado y ampliado tras su incautación, como veremos a continuación.

Los documentos escritos más antiguos conservados sobre el palacio de Samuel Leví se remontan al año de 1354,³² fecha en que es mencionado por primera vez con motivo de la entrada en él del maestre de la Orden de Santiago, don Fabrique, hermano bastardo de Pedro I, alineado en el bando de Trastámara para cuya causa logró apoderarse de los tesoros del reino, guardados en las “casas de Simuel Levi”. Además, en el *Sumario de los Reyes de España*³³ se relata el prendimiento mandado en 1360 por Pedro I respecto a Samuel Leví, quien fue acusado por la envidia de los judíos de ser “el más rico hombre del mundo” y el registro de su palacio, en cuyo sótano se hallaron “tres montones de barras de oro y plata, tras los cuales no se parecía un hombre de regular altura”. A pesar de este relato lleno de tópicos antisemitas, lo que se pone de manifiesto es la magnificencia, riqueza e importancia del edificio y de las funciones que en él se realizaban. Pero es a partir de 1360 cuando las fuentes documentales permiten evidenciar la evolución de este palacio, en especial, en relación a su propiedad y funcionalidad. De esta forma, por un documento fechado en 1366 se conoce cómo este palacio incautado a Samuel Leví pasó a ser propiedad del rey Pedro I, y residencia de Tel Fernández, alcalde mayor de Toledo, constituyendo el lugar donde se tomaba cuenta a los contadores³⁴, por lo que además de vivienda cumpliría una función administrativa constituyendo el archivo de la Hacienda regia.

Esta situación se prolongaría hasta el año de 1369, fecha de la entrada en Toledo de Enrique II, quien otorga este edificio a Juan García de Toledo, obispo de Badajoz³⁵. Este a su vez lega el edificio a su cuñada Teresa García [Barroso], donación que aparece confirmada en un documento fechado el 15 de abril de 1371,³⁶ siendo de su propiedad hasta el 1 de marzo de 1377, momento en que la propia Teresa García vende el edificio a Pedro González de Mendoza, mayordomo del infante don Juan.³⁷ La adquisición del edificio por Pedro González de Mendoza hace que éste pase sucesivamente a sus descendientes. En primer lugar a su hijo, Diego Hurtado de Mendoza y más tarde, a su nieta Aldonza de Mendoza, quien recibe por testamento fechado el 2 de abril de 1400, diversas propiedades de su padre.³⁸ Esta herencia incluía, además del antiguo palacio Samuel Leví, otros solares, casas, mansiones y calles lindantes que habían pertenecido a judíos, lo que explica la gran extensión que ocuparía este patrimonio conocido con el nombre de palacio de la Duquesa de Arjona o Duquesa Vieja³⁹, que pasaremos a ver en las líneas siguientes.

³² Lope de Ayala 1779, año V, cap. XXVIII, p. 452.

³³ *Sumario de los Reyes de España por el Despensero Mayor de la Reyna doña Leonor muger del Rey Don Juan el Primero de Castilla*, 1781, pp.72 y ss., col. 2 del Compendio.

³⁴ León Tello 1979, II, p. 150, n. 535. López y Menéndez 1993, p. 113.

³⁵ León Tello 1979, II, doc. 567.

³⁶ *Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional*, Corvera, CP.342, D.17; León Tello 1979, II, p. 158, n. 567, según AHS, M-36, fº 154 vº.

³⁷ León Tello 1979, p. 164, n. 581, según Arch. Duques de Frías, leg. 572, 1ºADF, leg. 572/1 (copia de principios del siglo XVI). Molénat 2001, p. 275.

³⁸ Layna 1942, p. 300.

³⁹ Porres 1982, p. 74; *id.* 1983, p. 38. Molénat 2001, p. 275. León Tello 1979, I, p.161, nº 63 plantea que estas casas lindaban con las de Yuçaf Abengoza, con las de Çuleman Abençaçon y las de Abraham y Çuleman Abenarrojo y con solares de Hamanzeyde. Sin embargo, por el documento reproducido en su obra (*ibid.*, II, doc. 578) más bien cabría entender la palabra “tienen” no como “lindaban con”, según interpreta esta investigadora, sino como “a las que se unen” lo que explicaría la gran extensión que ocupaba el palacio de la Duquesa Vieja, tal y como evidencia Salazar y Mendoza.

Hay dos documentos fundamentales en todo este proceso que no hemos conseguido localizar en archivos. En primer lugar, los protocolos notariales donde se reflejarían las compras que va realizando el poderoso Samuel Leví de los solares y edificios donde levantará el complejo de la sinagoga y el palacio. Sabemos por el registro arqueológico de la existencia de al menos dos casas-patio bajo el edificio religioso. Esta documentación resultaría de gran ayuda para documentar el estado previo de la zona, justo antes de la gran remodelación de mediados del siglo XIV. De igual manera, tampoco hemos hallado el documento de incautación de las propiedades del tesorero. El listado de las mismas cruzado con el registro arqueológico, resultaría definitivo para la interpretación del conglomerado de restos arqueológicos que alberga el solar de la Casa y del Museo.

Los palacios de la Duquesa de Arjona. Siglo XV

La extensión de estas propiedades se conoce a través de los datos aportados nuevamente por Salazar y Mendoza,⁴⁰ habiéndose planteado que ocuparían las actuales calles de San Juan de Dios hasta la plaza del Conde y por la parte posterior se extenderían por la calle de Alamillos del Tránsito⁴¹ que por entonces recibía el nombre de plaza de la Duquesa Vieja, según se deduce de los textos recogidos por León Tello⁴². En 1435 tras el fallecimiento de doña Aldonza de Mendoza la falta de descendencia hizo que estas propiedades pasaran, si no en su totalidad,⁴³ sí en la parte correspondiente al museo, a su hermano Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana⁴⁴ quien tras poseerlas, según datos aportados por Salazar y Mendoza, pasaron a su hijo Luis Hurtado de Mendoza y de éste a doña Catalina Lasso, quien estaba casada con el corregidor toledano don Pedro de Castilla. Después, su hijo don Pedro Lasso de Castilla, tras vivir en ellas, las vendió y se trasladó a Madrid. Su nuevo propietario sería el tesorero judío Alonso Cota, pues en el año de 1477 eran de sus herederos, siendo luego adquirida por el corregidor Gómez Manrique. En el año de 1492, tras el éxodo sefardí, su propietario era don Jacob Abravalla, mientras que en un momento que cabría situar entre este año de 1492 y el de 1520, esta propiedad pasaría a formar parte, tal vez mediante adquisición (aunque no hemos podido encontrar una documentación al respecto), de las casas del marqués de Villena,⁴⁵ situadas al otro lado de la calle y que luego serán unidas mediante un cobertizo.

Aunque, nuevamente, carecemos de datos documentales, el hallazgo de restos de una construcción palatina al realizar las obras de remodelación de los jardines del actual Museo del

⁴⁰ Salazar y Mendoza 1603, p. 238: (el palacio de la Duquesa Vieja) "... ocupa un gran trecho, porque son muy espaciosas". Extiendense desde el Peso del Carbon, hasta San Benito y cae la mayor parte de ellas sobre la Plaza del Marqués de Villena, cuyas casas estan y cerca -a calle en medio". Según Porres 1982, I, p. 948, según *AMT leg. Calles, cobertizos y pasadizos, expte. 8*, el Peso del Carbón estaba situado junto a la plazuela del Conde, en la parte alta de la calle de los Alamillos, y aparece bien documentado en el año de 1697 con motivo de la reparación de una bóveda, "la primera (bóveda) como se baja de la plazuela del Conde", que formaba parte del conjunto de propiedades que el Cabildo de Curas y Beneficiados tenía en la plazuela del Peso del Carbón.

⁴¹ Lacave 1992, p. 307.

⁴² León Tello 1979, II, doc. 1030 (1466), 1140 (1472-1474), 1244 (1478), 1357 (1484), 1623 (1493), 1696 (1494-1495).

⁴³ Layna 1942, I, p. 312 alude a su testamento fechado el 16 de junio de 1435.

⁴⁴ Salazar y Mendoza 1603, pp. 239 y ss. alude a que, fallecida la duquesa Vieja sin hijos, sucedieron en mucha parte de sus bienes que no dejó al convento de San Bartolomé (de Lupiana), a su hermano Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana y el adelantado, Pedro Manrique, su primo hermano. Por su parte, Amador de los Ríos 1905, considera, erróneamente, que el palacio de Samuel Leví pasó, por herencia paterna a Fabrique Enríquez de Castro, marido de Aldonza de Mendoza.

⁴⁵ Moreno Nieto 1978, p. 109. Passini 1998, p. 306. Álvarez Lopera 2005, p. 133.

Greco permite evidenciar -tal y como ya apuntó José Amador de los Ríos- que la propiedad que recibió como herencia de su hermana Iñigo López de Mendoza, fue objeto de una gran remodelación o reforma. Dicha construcción aparece emplazada sobre las bóvedas del sótano y se puede vincular a la portada gótica de granito con columnas con decoración de cardinas que actualmente se conserva y sirve de entrada a la “Casa del Greco”.⁴⁶ Del estudio de estos restos constructivos realizado por Jean Passini y del informe arqueológico de Rojas y Villa⁴⁷ se infiere la existencia de un enorme edificio palatino constituido por varias habitaciones situadas en torno a un gran patio porticado. Es acceso al mismo se realizaría por la actual entrada a la Casa del Greco y desde su portada granítica, que corresponde con esta cronología del siglo XV. Alrededor del patio, de unas dimensiones aproximadas de 50 x 60 metros, se articulan grandes estancias. Entre ellas se distingue un zaguán, sendos *palacios* situados al norte y sur, una *alcoba* localizada en la esquina suroeste y tras ella un posible corredor o mirador que quedaría ubicado sobre la entrada a los actuales sótanos. Este conjunto se completa con desagües, aljibes y canalizaciones que permitirían el abastecimiento de agua de la vivienda.

Este tipo de estructura, que se ha interpretado como un palacio, resulta comparable con otros edificios de fines de la Edad Media estudiados por Jean Passini.⁴⁸ En efecto, según este investigador, dichos palacios se caracterizan por estar diseñados con un patio en torno al cual se disponían tres habitaciones o salones rectangulares, en cuyos extremos se situaban una o dos *quadrads* o alcobas, de planta cuadrangular. A ellos se accedía a través de una portada y un zaguán, que aparece desplazado en relación con el eje del patio, dando lugar a un acceso acodado característico de la arquitectura islámica.⁴⁹ También en relación con la estructura de los edificios toledanos, Luis Hurtado de Toledo,⁵⁰ describe que las casas de Toledo son de variada arquitectura, estando algunas “fundadas sobre las cepas de las antiguas así araves como de godos y ebreos... Las antiguas tienen bóvedas y cavalleriças de piedra berroqueña y cal y ladrillo labradas, y encima un patio losado de la misma piedra, y unos altos palacios con mucha labor musayca y ebreá, así los iewos de las paredes como las puertas, y maderas, y siguese hasta el tejado sus paredes de calicanto y tapiería, y las demas destas no tienen piezas en alto o si tienen palacios o corredores en el primer alto no lo tienen en el segundo...”

Este sería el núcleo principal de los Palacios de la Duquesa Vieja que contaría con al menos tres alturas, una con acceso por la actual puerta de la calle Samuel Leví y que se elevaría sobre los jardines altos del museo. Pero además existiría un segundo nivel, las actuales galerías de cuevas de los jardines, que estarían a la altura de un segundo piso, vistas desde la calle Reyes Católicos y un tercer piso, hoy subterráneo, que sería el acceso y el nivel de la calle desde el siglo XV hasta el XIX, momento en que se colmata con una potencia de relleno de más de cinco metros. El aspecto exterior del complejo palatino desde el actual Paseo del Tránsito debió de ser imponente, dada la altura del edificio, por el desnivel del terreno que descendía abruptamente hacia los rodaderos del Tajo. Passini, Rojas y Villa sugieren la existencia de toda una balconada corrida en el piso superior, que colgaría sobre la calle e incluso la existencia de una suerte de

⁴⁶ Con este edificio también se pueden vincular algunas yeserías, azulejos y diversos materiales que se conservan actualmente en la casa-museo del Greco.

⁴⁷ Passini 2003, fig. 13. Rojas y Villa 1999.

⁴⁸ Passini 2004.

⁴⁹ Pérez Higuera 2006, p. 192.

⁵⁰ Hurtado de Toledo *Toledo: memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo*. 1576. “Sobre traça de casas de Toledo”, Ed. Viñas y Paz. *Relaciones histórico-estadísticas de los pueblos de España hechas por Felipe II. Reino de Toledo*, III, 1576 (edición de 1951), p. 509.

pórtico corrido que rodearía el edificio en el nivel inferior y que daría entrada a las dos puertas documentadas en el segundo sótano del edificio, donde se localiza los restos de la *miqvé*. En el informe arqueológico que realiza Ruiz Taboada en 2008 durante el seguimiento de la obra del museo, se detecta la presencia en la zona existente entre el actual acceso a las cuevas y la valla que separa el museo de la calle de un gran machón, que probablemente corresponda con este pórtico que rodearía el edificio.

El complejo palacial se extendería en su lado norte por toda la actual calle San Juan de Dios hasta la plaza del Conde, e incluiría las actuales viviendas, escuelas y el edificio del Museo. La entrada a muchas de estas casas del palacio, que estarían en arriendo, se realizaría por una red de adarves y callejones laterales que posteriormente se privatizaron y que todavía podemos ver fosilizados en las construcciones actuales. La fachada suroeste del edificio, con una gran pendiente desde la Plaza del Conde hasta la actual Plaza de los Alamillos, debió de ser impresionante por su altura pero, en su devenir histórico, ha sido la más deteriorada, y quedó reducida a acceso a carruajes y corrales (como se ve hoy), orientándose en sucesivas remodelaciones las viviendas hacia la calle San Juan de Dios.

El Palacio del Marqués de Villena. Siglo XVI

Además de esta construcción, en las proximidades de las denominadas “casas de la Duquesa Vieja”, se documentan otros edificios como la “casa del marqués de Villena”, recogida en las fuentes⁵¹ por primera vez desde el año de 1460, palacio con el que frecuentemente se han relacionado las estructuras localizadas en el solar que ocupa el actual Museo del Greco. Su aparición en las fuentes, como vemos, es más tardía y se han generado numerosas confusiones⁵² respecto a la denominación de ambos palacios (Arjona y Villena), a su extensión, localización, cronología y a su vinculación con el pintor.

En relación a estas posesiones de Juan Fernando Pacheco, I marqués de Villena, éste debía de poseer a inicios del siglo XVI una vivienda principal y un número de pequeñas casas, una de ellas alquilada entre 1520 y 1534 a Pedro de Porras, situada sobre la plaza de San Benito, cara a la sinagoga de Samuel Leví y unida a las casas principales.⁵³ Respecto a estas propiedades se conocen varias noticias. Así, en 1525 Andrea Navagero⁵⁴ las cita entre los “hermosos palacios” que conservaba la ciudad, aludiendo que allí reside temporalmente el marqués de Villena. Describe estos palacios como “construidos de cantos, alguna parte de piedra y ladrillo, y lo demás de tierra”, con “pocos balcones y pequeños”... y dejando “en medio el patio”. También en 1538 se documenta como su propietario, el marqués de Villena, mantiene un pleito con el ayuntamiento de Toledo sobre la desviación de las aguas de lluvia que discurrían por la calle del

⁵¹ En un documento fechado el 28 de enero de 1460 Alfonso Sánchez, sedero, en nombre de Inés Álvarez, mujer de Fernán Álvarez de Alarcón, escribano del rey, notifica al cabildo catedralicio que ella quiere vender una casa situada en Hamamzeyde, en la Judería, colación de Santo Tomás, en frente de la casa del marqués de Villena, y lindante con una casa de Yuçaf Fonqinera y con una casa llamada “de la duquesa”, con cargo de un censo de 180 maravedíes al año. El cabildo da licencia para vender a Salomón Cohen (León Tello 1979, II, doc. 946).

⁵² Una primera aproximación en Lavín 2007.

⁵³ Passini 1998, p. 305 “unas casas que son del marqués de Villena mi señor a la plaçuela de San Benito... que alindan con casas principales de dicho señor Marqués de Villena” AHPT, lib. 1238, fol. 60, publicado por Gómez Moreno “Miscelánea toledana (1520-1534)”, *Anales Toledanos* XIV, 1982, p.163.

⁵⁴ García Mercadal 1999, pp. 20 y 52.

Horno causando perjuicios a su casa⁵⁵, mientras que Sebastián de Horozco⁵⁶ señala que en el año de 1559 el marqués “labró y adereçó sus casas que en esta çibdad tenía muy viejas y muy maltratadas y adereçándolas de ricas tapiçerías y aparadores y trajes riquísimos de su persona, en que gastó mucho y ganó mucha onra”. Un poco más tarde, en 1576, Luis Hurtado⁵⁷ alude a la casa principal o palacio evidenciando que “aunque arruynado y destruydo, pero en sí muestra la magestad que tiene su edificio,...” y Francisco de Pisa⁵⁸ en 1593 incluye este palacio en la lista de las casas importantes de la ciudad de Toledo, lo que ha llevado a plantear a Julio Porres⁵⁹ que la situación del palacio no sería tan ruínosa como plantea Hurtado o que éste hubiese sido objeto de una restauración.

Ya hemos visto que estas casas del Marqués de Villena fueron las escogidas por el Greco para habitar en alquiler en 1585 a 1589 y desde 1604 hasta su muerte, tal y como se desprende de los Protocolos Notariales conservados en el Archivo Histórico Provincial de Toledo⁶⁰. En ellas ocupaba los aposentos principales, corredores y entrada, cuyas estancias eran: “el quarto real con la cocina principal... el portal que estaba entre los dos patios primero y segundo con sotano que estaba junto a pozo de dicho patio... una quadra real que decian de los aparadores con una pieza que estaba en bajando la escalerilla del infierno, en el año 1586; en 1604 el quarto real y el jardín y patinillo de las mujeres con la cocina principal y sotano el corredor largo que eran todos veinte y quatro aposentos; y en 1610 y 1611 se enumera además otro aposento que solía ser cochera”. Además se conoce, por una escritura referente a una obra en la que se encargó como artífice a Jorge Manuel Theotocopuli, que el corredor o mirador grande “cae al rio y esta sobre la coraja”.⁶¹

La única imagen que conservamos del edificio, además del plano de Arroyo Palomeque, se la debemos a los pinceles del Greco y a los de su hijo. Los interiores que pinta en el *San Pablo* de la colección Narros y en la *Cena en casa de Simón*, de Jorge Manuel, relacionan los espacios que aparecen con la arquitectura interior de las casas que habitaban y en ellas podemos ver un tramo de escaleras y una doble puerta que, casi con total seguridad, formaba parte del espacio doméstico del pintor y de su familia en el desaparecido palacio. En cuanto a la extensión de los Palacios del Marqués de Villena, sólo nos es conocida por el plano del Greco y de su alzado nos da una idea el de Arroyo Palomeque, donde ya aparece unido por un cobertizo con los Palacios de la Duquesa de Arjona, situados al otro lado de la calle. Carecemos de datos para precisar en qué fecha se inicia la unión de ambas edificaciones, pero podemos deducir que se debieron ir comprando partes del Palacio de Arjona a lo largo del siglo XVI, porque lo que se detecta es un

⁵⁵ *Archivo Municipal de Toledo*, documento recogido por López de Ayala Álvarez de Toledo y del Hierro, Conde de Cedillo, 1901, p. 159.

⁵⁶ Recogidas por Conde de Cedillo, *Relaciones históricas toledanas*, trad. J. Weyner 1905 (ed. 1981), fol. 235.

⁵⁷ En Viñas y Paz Hurtado 1963, p. 515.

⁵⁸ *Descripción de la imperial ciudad de Toledo i historia de sus antigüedades i grandeza i cosas memorables, los reies que la an señoreado o gouernado i sus Arçobispos mas celebrados, de la imperial ciudad de Toledo i historia de sus antigüedades i grandeza i cosas memorables, los reies que la an señoreado o gouernado i sus Arçobispos mas celebrados, Primera parte*, 1605 (ed. facsímil de 1971, fol. 30)

⁵⁹ Porres 1982, III, p. 1456.

⁶⁰ Protocolos de Juan Ruiz y Álvaro de Aguilar, en Borja de San Román 1910, cap. VI, apéndice doc. 7 (10 de sep de 1585), doc. (1586), doc. 23 (5 de agosto de 1604), doc. 31 (3 de junio de 1610), doc. 34 y 35 (12 de agosto de 1611) y doc. 53 (15 de febrero a 14 de mayo de 1615). Protocolo de G. Castellanos (27 de diciembre de 1589) en San Román “De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos” *Archivo Español de Arte y Arqueología* VIII, 1927, pp. 139-195 y pp. 275-339, doc. I.

⁶¹ San Román 1910, p. 122 y p.212, doc. 53. Según este mismo autor (1910, p. 123, n. 3) la coraja era un corral y, junto a él, había una huertezuela.

cambio en la denominación de los palacios y las plazas. La Plaza de la Duquesa, pasará a denominarse en la documentación Plaza del Marqués, señal de que, al menos, una parte de las casas de Arjona ya le pertenecían. Aunque carecemos de cualquier dato arqueológico, creemos que los Palacios de Villena nunca tuvieron la entidad de los de Arjona. Constaban de numerosas edificaciones anexas en torno a una central con un gran patio. A mediados del siglo XVI se remodelan y amplían. Su periodo de mayor opulencia coincidirá con el del alquiler de su vecino más ilustre, el Greco, pero con el traslado definitivo de la corte a Madrid, el edificio se dedicará todo al alquiler y no se volverá a invertir en su mantenimiento, lo que irá produciendo su ruina desde la segunda mitad del XVII, hasta su derribo total en el XIX. Los numerosos expedientes de obras conservados en el Archivo Histórico Municipal, algunos de los cuales se recogen en la documentación anexa, certifican el tema. Sirva de ejemplo el iniciado en 1681 a solicitud de Jacinto Orense, apoderado del propio marqués de Villena, para proceder a demoler una parte de las casas del marqués ubicadas “junto a la ermita de Nuestra Sra. del tránsito” en el Paseo del Tránsito.

Los restos de cimentación del Palacio Villena se encuentran bajo una potente capa de relleno que buza al norte según se deduce del informe arqueológico de Rojas durante los trabajos de construcción del parking subterráneo del Paseo del Tránsito. También bajo el solar de la actual residencia de estudiantes femenina, propiedad de la Diputación Provincial, cuya cimentación coincide con gran parte del edificio, aunque no tenemos datos de la excavación de este solar.

Evolución histórica de la zona desde el siglo XIV hasta el siglo XX

Debido a sus avatares históricos, sin duda la zona de la judería toledana es el espacio que más se ha transformado en la ciudad. Tras la edificación de San Juan de los Reyes, donde se explana una amplia superficie de la misma y tras el decreto de expulsión, la zona quedará medio abandonada y se irá repoblando con cristianos y conversos que modificarán profundamente los usos espaciales hasta hacerlos irreconocibles. La cristianización del barrio comenzada por los Reyes Católicos ha borrado casi por completo la judería más importante de nuestro país.

En relación con el contexto en que se insertan el conjunto de estructuras arqueológicas del solar del museo, hay que señalar que, en este amplio período que abarca desde mediados del siglo XIV hasta finales del siglo XV, la judería toledana se encuentra inmersa en un proceso de decadencia.⁶² A este deterioro influyen diversos acontecimientos, como la peste negra del verano de 1349 a otoño de 1350, las posteriores luchas entre el rey Pedro I y su hermano don Enrique de Trastámara, la entrada en la primavera de 1355 de don Enrique, cuyas tropas atacaron el barrio judío, o las leyes emitidas por los reyes cristianos que restringían cada vez más los derechos de los judíos.⁶³ Esta situación es más acusada a partir de 1366, momento en que estalla abiertamente la guerra civil en Castilla y en 1391, año en que la judería es asaltada y las sinagogas arrasadas o convertidas en iglesias.⁶⁴ Este proceso continúa a lo largo del siglo XV, destacando los enfrentamientos en 1449 entre los cristianos viejos y cristianos nuevos o conversos al judaísmo, que son más acusados desde 1467 hasta 1474. A partir de esta fecha se

⁶² Lacave 1992, p. 288.

⁶³ Torroba 1957, p. 41.

⁶⁴ De acuerdo a la elegía de Ya'aqob Abenech en el asalto sufrido por los judíos en 1391 había en Toledo 10 sinagogas y 5 centros de estudio y oración, y quizás 2 más. Estas 10 sinagogas desaparecieron en el año de 1391, aunque se ha podido identificar bien la de Semuel ha-Leví, junto a otras, en Cantera 1955 *Sinagogas españolas*, p. 35.

ha considerado que se inicia un leve proceso de recuperación, lo que explicaría que algunos judíos pudiesen acceder a propiedades, que culmina en 1492 con el decreto de expulsión de los judíos decretado por los Reyes Católicos⁶⁵. Como consecuencia de este decreto, la judería de Toledo pasa a formar parte de la parroquia de Santo Tomé, lugar donde debieron seguir habitando un buen número de conversos⁶⁶.

A principios del siglo XVI y hasta el año de 1610 la ciudad de Toledo conoce un gran auge económico y demográfico, aunque antes de que termine este período se ven síntomas que conducirían a su decadencia. Toledo es percibida como una ciudad noble, importante, rica, con activas manufacturas y un comercio pujante, plena de un dinamismo que se manifiesta a través de reformas urbanísticas, de nuevos y suntuosos edificios eclesiásticos y civiles. Esta etapa de prosperidad e intensa actividad económica se manifiesta, en la primera mitad del siglo XVI, en un aumento de la población habiéndose estimado que el número de habitantes en 1528 sería de 31.540 almas e iría ascendiendo progresivamente hasta alcanzar los 62.060 en el año de 1571. Estos aspectos influyeron en el desarrollo de la parroquia de Santo Tomé, que en el año de 1503 contaba con 4.100 almas, y donde las casas vacías de los vecinos expulsados fueron vendidas a bajo precio, atrayendo a vecinos de otros barrios de Toledo. Además, a esta población se suma en 1568 la llegada de moriscos procedentes de la sublevación de Granada, que se asentaron en la Aldehuela. Esta bonanza económica y de población deriva en una crisis en el último cuarto del siglo XVI, a consecuencia de los desastres naturales, como sequías e inundaciones que, junto al agotamiento de la tierra, traerán enfermedades y un alto índice de mortalidad. El traslado de la corte a Madrid también golpeó seriamente la ciudad y de esta forma la población en 1597 descendió a 45.000 personas.

En relación a Santo Tomé, el antiguo barrio de Hamanzeit tras la expulsión de los judíos sufre una fuerte remodelación. Los datos proporcionados por las fuentes antiguas permiten documentar algunos topónimos y conocer sus moradores. Gran interés ofrece el censo de 1561 para conocer su evolución. A través de él sabemos que en este barrio, la antigua sinagoga pasa a formar parte de la Orden de Calatrava recibiendo la denominación de ermita de San Benito, nombre este último que también recibe la plaza situada frente a ella, donde dicho censo señala como habitante a “don bernardino de belasco solo” y parte de la calle que, saliendo de ella se dirige hacia el norte, hacia el palacio del Conde Fuensalida, donde señala como moradores a siete vecinos. A continuación, localiza la denominada “Casa de la Duquesa Bieja” donde viven, entre otras, “doña Juana gaitan biuda” y “doña Aldonça biuda”. Esta Casa de la Duquesa Vieja, se extendía, según datos aportados por Pedro Salazar y Mendoza, “desde el Peso del Carbón hasta la iglesia de San Benito”, y “cae la mayor parte de ellas sobre la plaza del Marqués de Villena”, “cuyas casas están muy cerca, a calle en medio”, lo que ha llevado a identificar a la misma con parte del solar que ocupa el actual Museo del Greco.⁶⁷ Al este de esta zona, se extiende la plaza del marqués [de Villena], nombre dado a finales del siglo XV o principios del

⁶⁵ En el año de la expulsión aún quedan en Toledo 5 sinagogas, entre ellas la Sinagoga Mayor, nombre que se da en el siglo XV a la de Semuel ha-Leví, en Lacave 1992, p. 279.

⁶⁶ Martz y Porres *Toledo y los toledanos en 1561*, 1975, p. 141. En relación con este mundo converso puede verse el artículo de Ruiz Taboada [http://www.academia.edu/9391723/ De lo invisible a lo visible. La arquitectura doméstica judía de Toledo](http://www.academia.edu/9391723/De_lo_invisible_a_lo_visible.La_arquitectura_doméstica_judía_de_Toledo)

⁶⁷ San Román 1910, pp. 117 y ss. Porres 1982, III, p. 1145. Según este último autor (*ibid.*, III, p. 948), el Peso del Carbón se localizaba próximo a la plaza del Conde, al inicio de la actual calle de Alamillos, constituyendo el sitio adecuado para efectuar este repeso, ya que era muy transitado por los que acarreaban combustibles desde los Montes de Toledo, cuya entrada natural a la ciudad por esta parte era la más apta para sus pesadas carretas.

siglo XVI a la antigua plaza de la duquesa Vieja, y el callejón del Horno, según documentos conservados en el Archivo Municipal de Toledo.⁶⁸ Además, la zona actual sur del paseo del Tránsito aparece ocupada por “los muladares”, que se hallarían en el derrumbadero hacia el río, “el corral de çaballos”, donde viven dieciocho vecinos, “el aldeguela de san benito” con treinta y cinco censados, y “la casa y corral del marques de bille^a”, entonces don Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona. Esta visión queda completada por el plano de Toledo que se reproduce en el cuadro de la *Vista y plano de Toledo*, obra fechada entre 1608 y 1614, donde se reflejan y nombran la iglesia de San Benito, la plaza del Marqués, las casas principales del marqués de Villena y un adarve. Además, aparece en la actual zona del paseo del Tránsito una representación esquemática de la muralla con una calle que constituye una salida natural de agua hacia el río. De este conjunto de edificios, el mayor interés lo ofrece la casa del marqués de Villena, que aparece formada por diversas construcciones agregadas y dependientes entre sí. Unas casas menores que se extendían por la plaza de San Benito y del marqués de Villena y una casa principal que correspondería a la zona del palacio lugar de residencia del Greco en Toledo.

A fines del siglo XVII, más concretamente en el año de 1681, el estado de estas casas del marqués de Villena era ruinoso, como evidencia el citado expediente iniciado por solicitud de Jacinto de Orense⁶⁹ presbítero apoderado de Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena. En él se solicita el “derribo dela parte de Casas quele hanquedado a su S^a junto a N^a S^{ra} del Transito dela Sta Cruz de Toledo”, pues resultan “inavitables por Ruina que Amenazan”, “no aver en ellas quarto Alguno en que Sepueda Conservar Con Reparo” y “Con Riesgo De que Subcedan muchas Desgrazias”. Esta fase de ruina de la casas del marqués de Villena, permite su encuadre en el proceso de decadencia que sufre la ciudad de Toledo, lo que se ha vinculado al traslado de la capitalidad y la Corte a Madrid en el año de 1561 y su asentamiento definitivo allí en 1607 y la crisis que sufre Castilla entre los años de 1677 y 1687, caracterizada por calamidades climatológicas, epidemias y precios elevados.⁷⁰ Como consecuencia de ello la población de Toledo descendió a 20.000 habitantes, afectando este despoblamiento a barrios como el de Santo Tomé, que ya había sufrido una disminución de su población en el año de 1609 con la expulsión de los moriscos asentados en la Aldehuela.⁷¹ Además este barrio con una población activa artesanal, en su mayor parte textil, se vio afectado por la crisis de los oficios artesanales y del comercio, así como por la emigración de los linajes nobiliarios más importantes.

Desde el punto de vista urbanístico, la despoblación implicó no sólo la interrupción de la construcción de nobles edificios, sino que cedió paso a su ruina, ya que como señala Juan Belluga Moncada en sus memoriales de los años 1618 y 1621,⁷² las rentas de los bienes inmuebles no valían nada, pues las casas “no hay quien las viva y habite”, “hay gran número de casas están cerradas, y la que se cae no se levanta”. De este modo se fueron arruinando, poco a poco, las casas de esta zona, en primer lugar las más difíciles de conservar o más modestas,

⁶⁸ AMT 1538, recogido por Conde de Cedillo *Toledo en el siglo XVI: después del vencimiento de las comunidades*. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Señor Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo, Conde de Cedillo, Vizconde de Palazuelos, el día 23 de junio de 1901. En la contestación del Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado se alude a dos vías de la salida del agua desde la iglesia de Santo Tomé, una antigua por la calle del Horno y otra en curso de realización en 1538 por la plazuela del marqués y la cuesta.

⁶⁹ AMT 1681, noviembre, 28-1682, febrero, 13. Toledo.

⁷⁰ Martínez Gil 1987. Porres, Cerro Malagón e Isabel Sánchez 1992, p. 20. Sánchez 1980, p. 60 y ss.

⁷¹ Martín Gamero 1862 (ed. de 1979) II, p. 1008. De la Cruz (coord.) 1997, p. 376.

⁷² De la Cruz (coord.) 1997, nº 5, p. 383. Domínguez 1992.

entre las que se contaban las inmediatas al profundo cauce del Tajo. Este proceso de migración seglar llevó aparejado un aumento del número de clérigos y, por tanto, un progresivo aumento del peso y la influencia de la iglesia en el ámbito local⁷³ y la potenciación de Toledo como sede Primada y centro religioso. Esta *monasterización* de la vida urbana repercutió en la configuración de la ciudad. Se absorbieron calles, se construyeron nuevos cobertizos y núcleos conventuales⁷⁴ y piadosos, cuya presencia atrajo a necesitados y mendigos en busca de limosnas y protección eclesiástica.

La afluencia de pobres y mendigos es más acusada en el siglo XVIII⁷⁵. El Siglo de las Luces da paso al Toledo Ilustrado,⁷⁶ aunque la ciudad continúa con el proceso de decadencia. A comienzos del XVIII, la población sigue con el descenso iniciado en el siglo anterior, contabilizándose en 1737, con motivo de la matrícula para el repartimiento de pan, la cantidad de 13.828 almas.⁷⁷ En 1751, se produce una cierta recuperación de su población, con 17.388 habitantes, proceso que continúa a lo largo del siglo, como evidencian los datos proporcionados en 1767-1768 por el censo del conde de Aranda, con 19.320 personas. La ciudad de Toledo resultaba eminentemente “eclesiástica”.⁷⁸ En esta población el lugar más importante lo ocupa el clero regular y secular, siendo la clase media la más numerosa. Estaba constituida por hidalgos, herederos o hacendados, profesionales liberales, funcionarios, tenderos y maestros artesanos, pero con escaso poder. La clase baja ocupa el último lugar e incluía oficiales, aprendices, sirvientes, criados y pobres de solemnidad.

En estos momentos el urbanismo de Toledo y más concretamente el barrio de Santo Tomé, resulta bien conocido a través de los documentos antiguos conservados y el plano axiométrico de José de Arroyo Palomeque. Mucho se ha discutido con relación a este plano de la ciudad,⁷⁹ en particular a su fecha de realización, aunque parece existir un consenso común que sitúa dicha representación a inicios del siglo XVIII, entre 1718 y 1721 y su leyenda en fecha posterior al año de 1727. En dicho documento el antiguo barrio de Hamenzeit aparece formado por un grupo de edificaciones que constituyen tres manzanas delimitadas por calles, cuyo nombre y habitantes resultan conocidos a través de la documentación.

La edificación situada en la parte más septentrional corresponde con la iglesia de San Benito, sede actual de la sinagoga del Tránsito. Está delimitada al este y sur, respectivamente, por la calle de San Juan de los Reyes y “del Tránsito y su plazuela” y al sur, como señala textualmente el *Libro de Vecindario*⁸⁰ de 1778, por la “calle que del Tránsito sale a la de San Juan de Dios” que cabe identificar con la actual calle de Samuel Leví. Por su parte, la construcción que ocupa la manzana sur corresponde a un edificio de planta trapezoidal en dos alturas, cuyas estancias aparecen articuladas en torno a un patio central. Este edificio queda separado de la parte más meridional ocupada por la muralla y portillo de época medieval por un pasillo, que cabría interpretar como un camino de ronda que se prolonga a lo largo de toda la fortificación que rodea la ciudad de Toledo, tal y como puede documentarse en este plano.

⁷³ De la Cruz (coord.) 1997, p. 389. Sánchez 1980, p. 70. Palomero 2004.

⁷⁴ Porres, Cerro Malagón e Isabel Sánchez, 1992, p. 21.

⁷⁵ Santos 1993, pp. 295-332.

⁷⁶ *Simposio “Toledo ilustrado”*, Toledo, 22-24 de marzo 1973, 2 volúmenes.

⁷⁷ Santos 1993, p. 297. Donezar 1990. *Censo del Conde de Aranda, 1775* (edición facsímil de 1999). Porres 1971, pp. 118-137.

⁷⁸ Santolaya 1991, p. 381.

⁷⁹ Porres 1989. Porres *et alii* 1992. López Ballesteros 2006, pp. 180-182.

⁸⁰ *Libro del Vecindario de 1778*, Cuartel del Cambrón, AMT, signatura 147 (manuscrito).

Por el este, el edificio ofrece una prolongación en forma de muro que se ha interpretado como pretil o muro de contención que sostenía la calle en línea quebrada; mientras que, por el norte, la edificación se comunica, mediante un cobertizo, con las construcciones que ocuparían la manzana norte del antiguo barrio de Hamanzzeit. En este caso, se trata de un conjunto de estructuras articuladas en forma de L que quedan delimitadas, al este, por la calle de San Juan de Dios, y sur, por la misma calle que las separa de la actual sinagoga del Tránsito. En ellas se pueden distinguir tres grupos de construcciones diferentes. La primera de ellas, de mayor tamaño, se localiza al norte. Ofrece una planta trapezoidal con una orientación noreste-suroeste y está constituida por varias construcciones adosadas entre sí que darían lugar, al menos, a seis viviendas. La entrada a las mismas se situaría, como evidencia el plano de José de Arroyo Palomeque, por la calle emplazada al norte de las mismas que, según documenta el *Libro del Vecindario de 1778*, recibe el nombre de Alamillos, denominación que viene a sustituir a la antigua de plaza del Marqués [de Villena]. La identificación y propietarios de estas “casas”, según se documentan en el mismo *Libro*, corresponde a unos almacenes de Obra y Fábrica, con entrada también por la calle de San Juan de Dios, y en aquel momento sin arrendar. Continúa una vivienda propiedad de la misma Obra y Fábrica, donde vive Manuela Caño, y una “Thaona” de otra Fábrica, morada de Don Juan Nieves. Otras viviendas corresponden al Cabildo de Curas, donde vive Francisco Albarran, a los Capellanes del Coro, habitada por Alfonso Fernández(?) y la administrada por Don Josef Cuellas, donde vive Manuela Alemán.

El Libro del Vecindario de 1778 también señala con entrada por esta calle de Alamillos a dos viviendas propiedad del Marqués de Villar, lugar de residencia de Josef León y María León. Estas casas probablemente se deban identificar con la construcción emplazada al sur del edificio anterior, adosada a él y que ofrece una orientación norte-sur. Este último conjunto de construcciones configura un espacio de planta rectangular en el que se diferencian dos grupos de edificaciones que aparecen paralelas y adosadas entre sí. En ambos supuestos, se trata de edificios en dos alturas y habitaciones proyectados en torno a un patio central. De ellos, el situado al este ofrecería su entrada por la calle de Alamillos, quedando ubicado en la antigua plaza del Marqués [de Villena], mientras que el emplazado al oeste tendría su entrada por la actual calle de Samuel Leví. Esta última hipótesis quedaría confirmada por los datos proporcionados por el *Libro del Vecindario* donde se muestra que en dicha calle se localizan las casas de la “Supremazia” del Ilustrísimo Cabildo, donde vive Baltasar de Reyes, la puerta falsa de Don Melchor de Santa Cruz, los sótanos de la casa, donde mora Santiago Alvarado y, aquella de las Salesas(?) Zisneras, lugar de habitación de Jerónimo Maestro.

Estas edificaciones se completan con una última que ocupa la parte más oriental de todo el conjunto edilicio. Se trata de dos edificios, anexos entre sí, que configuran un espacio en forma de L, abierto a una plaza cuadrangular con acceso a través de la calle de Alamillos y situado muy próximo a un portillo o puerta que comunicaba con el exterior de la población. Ambos edificios tienen una orientación este-oeste y dos alturas. La superior, con ventanas y acceso a través de entradas en forma de arco que han sido identificadas como soportales.⁸¹ De ellos, el que ocupa la parte más oriental es de planta cuadrangular y está coronado de cruz mientras que el edificio más occidental presenta una planta rectangular, paralela a la actual calle de San Juan de los Reyes. Además, el plano de José de Arroyo Palomeque sitúa ante estas construcciones, el dibujo de dos cañones. Estas dos últimas construcciones, en especial la situada más al oeste, son de gran interés pues su localización corresponde a una parte de las actuales cuevas del Museo del

⁸¹ Passini 1998, p. 309.

Greco y la zona de la escalera de subida al jardín, que creemos que está edificada sobre los restos de esta pequeña edificación cuadrangular, coronada por una cruz. En efecto, los edificios parecen quedar relacionado estructuralmente con las construcciones situadas al oeste a las que se adosa y al sur, construcción última comunicada con las anteriores por un pasadizo superior o cobertizo. Esta conexión quedaría, además, confirmada por la presencia de un murete que, partiendo de la manzana de viviendas situadas al sur, se prolonga hacia el este y quiebra hacia el norte, para cerrar el conjunto con soportales. La conexión entre los espacios nos permitiría suponer que podrían pertenecer a un único propietario: el Marqués de Villena.⁸² Como veremos, el estudio y las intervenciones arqueológicas en las conocidas actualmente como “cuevas del Museo del Greco” consiguieron documentar⁸³ la presencia de una oquedad profunda con una tolva piramidal, interpretada como un silo de grano, por lo que pudo funcionar como almacén en aquel tiempo. Aunque resulta difícil en el estado de la investigación actual determinar sus características y funcionamiento, se podría plantear, no sin dudas, que dicho almacén sirviese como pósito o depósito de grano, tal vez de fundación pía o privada, llevada a cabo por el Marqués de Villena⁸⁴. Este tipo de fundaciones nobles resulta bien conocido desde el siglo XVI y durante el siglo XVIII, habiéndose considerado como instituciones de caridad dedicadas al almacenamiento del grano, la harina y al reparto de trigo barato entre los pobres o bien en forma de préstamo a los agricultores más modestos, aunque también pudieron desempeñar funciones complementarias para el abastecimiento de los ejércitos en tiempo de guerra, como lugar de almacenamiento de trigo que sirviera de alimento para la tropa y los animales. De cualquier modo, la importancia del edificio documentado y la necesidad de su defensa por ocupar una posición estratégica al quedar situado en uno de los accesos a la población y, tal vez, por quedar relacionado funcionalmente con el almacenamiento del grano en un momento no sólo de crisis económica en Castilla, sino también bélico con el desarrollo a principios de siglo de la Guerra de Sucesión,⁸⁵ queda puesta de manifiesto por la presencia de los dos cañones a la entrada de estas construcciones, tal y como reproduce el plano de José de Arroyo Palomeque.

Estas inmuebles se encontraban en ruina en los años de 1768 y 1778 como evidencian sendos documentos inéditos conservado en el Archivo Municipal de Toledo,⁸⁶ en los que se denuncia la situación en que se encontraban dichas “cuevas”, cuyos propietarios son, según se expone literalmente “los S.^{res} Curas y Beneficiados” y se pide licencia para proceder a su cierre con el objeto de evitar “maldades” que en ellas se vienen sucediendo, así como poder hacer uso de dicho terreno. Estos documentos son de gran interés, pues permiten establecer una aproximación cronológica al momento de destrucción de los edificios que sería anterior al año de 1768. Además, el dibujo que acompaña uno de los expedientes permite documentar cómo se

⁸² Porres 1982, p. 306.

⁸³ *Informe de los trabajos realizados en los sótanos de la Casa Museo del Greco (Toledo)*, con arreglo al proyecto de “obras menores” en dicho centro por encargo de la Dirección de Museos Estatales del Ministerio de Cultura, firmado por el Dr. Arquitecto Ignacio Gárate Rojas, julio de 1993.

⁸⁴ No hay que confundir este pósito con la alhóndiga situada en esta misma ciudad (Santolaya 1991, pp. 284 y ss.) pues, como señala J. Corominas en *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, I, 1991, p.127), la alhóndiga era la casa pública destinada a la compra y venta de trigo, utilizada como posada donde se alojaban los mercaderes con sus mercancías. Por su parte, Covarrubias en *Diccionario de la lengua* evidencia que, en el caso de Toledo, esta casa cumplía una función adicional, pues era utilizada por los forasteros que llegan a la ciudad para meter allí su grano.

⁸⁵ Para Toledo, véase Ramírez de Arellano “Toledo en la Guerra de Sucesión de 1700 a 1710”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, II, 3, 1919, pp. 97-117 y 129-142.

⁸⁶ *Archivo Municipal de Toledo*, Obras, Caja 6128, 1768, febrero-24-marzo, 23, Toledo; Caja 6129, 1778, febrero 11-18, Toledo, signatura. 6129, plano 282.

encontraban, pues sólo se conservaba parte de su piso inferior con los soportales. En 1850 el estado de estas construcciones parece permanecer invariable, según ilustra el dibujo realizado por Cecilio Pizarro.⁸⁷

También de 1768 es el expediente que se inicia ante la solicitud de Nicolás García Revisca, teniente prior de la iglesia de San Benito, vulgarmente del Tránsito, para limpiar a su costa un muladar e instalar un juego de bolos: “Intento de quitar y remover un muladar bastante grande que se encuentra delante de la puerta principal de la iglesia de San Benito que cae hacia el río, dejando llana y capaz hasta confrontar con las cuevas que hay en el sitio de los Alamillos o cerca de ellas la plazuela que se ve en ellas poniendo en su recinto el *santo Via Via* y algunos poyos o asientos plantando los álamos que permite el terreno y poner un juego de bolos de birla.” El juego de bolos se instalará porque, años más tarde, otro expediente nos habla de la queja de su dueño, al que arrojan basuras en las inmediaciones. En este momento, toda la zona correspondiente al Palacio de Arjona, muy deteriorada, se encuentra fragmentada en su lado sur en infraviviendas, tabicándose las distintas galerías de bóvedas, muchas de ellas arruinadas y colmatadas por basuras y escombros. El Palacio de Villena ya estaba casi derruido del todo y frente a la puerta de la Sinagoga, se encontraba el resto de una casa (la del *tío Chupa*) que será demolida también.

Este estado de los edificios coincide con la situación en que se encuentra Toledo en la segunda mitad del siglo XVIII, como evidencia la visión de los viajeros que discurrieron por la ciudad en aquella época como Antonio Ponz⁸⁸ quien alude a que “acaso la mitad de Toledo está arruinada, siendo montones de ladrillos y tejas rotas lo que en otro tiempo eran casas, y esto se nota más en la parte del mediodía”. La ruina y decadencia de las antiguas construcciones es general, como relatan algunos autores, entre ellos Gustavo Adolfo Bécquer⁸⁹ quien muestra que “no se ven más que ruinas”, mientras que para Sixto Ramón Parro se trata de “un periodo de lastimosa decadencia” o “de miseria”, según Martín Gamero. Esta realidad de Toledo y, por ende, del barrio de Santo Tomé, es deudora de la decadencia producida en los siglos anteriores a lo que se unen, a inicios del siglo XVIII, graves crisis sociales, económicas y políticas, malas cosechas, motines antinobiliarios, enfermedades y dificultades de la hacienda, que determinarán una recesión generalizada. Estos factores trajeron como consecuencia un descenso de la población de forma que en el año de 1801 se contabilizan 12.000 habitantes, número que desciende en los años de 1803 y hasta 1813 debido a la Guerra de la Independencia, que provocó grandes movimientos migratorios. Hacia mediados de siglo, la población experimentó un ascenso situándose en 17.275 almas⁹⁰ y continuó con un crecimiento lento, casi de estancamiento.

La desolación de la ciudad continúa a lo largo del siglo XIX, época en el que se tiene una documentación más abundante sobre las conocidas como “cuevas” del Museo del Greco, como consecuencia del movimiento Romántico y de una recuperación del patrimonio artístico y la

⁸⁷ Porres 1982, III, p. 1450, fecha este dibujo en 1852, pero en la revista de *Seminario Pintoresco Español*, 1850, p. 185, ya se documenta esta misma reproducción. En todo caso, resulta cuanto menos extraño que los dibujos conservados en el *Archivo Municipal de Toledo* y el grabado de Pizarro se hayan no sólo realizado desde la misma perspectiva, sino que ofrezcan la misma reproducción de los edificios, lo que da lugar a pensar que ambos copian, quizá, un mismo grabado realizado entre los años de 1721 y 1778, fecha esta última del documento conservado en el Archivo.

⁸⁸ Ponz 1784-1794 (ed. de 1988), p. 23.

⁸⁹ *Cartas literarias a una mujer*, Carta IV, Barcelona, 1861 (ed. 1972).

⁹⁰ *Censo de 1857*, en Santolaya 1991, p. 54.

historia de Toledo.⁹¹ Al mismo tiempo proliferan las leyendas relacionadas con dichas cuevas, tradicionalmente vinculadas al Marqués de Villena y sus ritos de nigromancia⁹² que continúan hasta el siglo XX. En efecto, según datos aportados por José Amador de los Ríos⁹³ “al mediodía del Tránsito se contemplan las ruinas de un antiguo palacio fabricado por don Pedro (...), habitado después por el marqués de Villena (...), cuyas ruinas se reducen a varios arcos de ladrillo rojos, unos por sus claves y enteros otros, y a varias bóvedas de fortísima construcción, que han podido resistir la injuria de los tiempos (...), y aunque no pueden examinarse de lleno los subterráneos, por estar cortados en diferentes viviendas (...), en estas bóvedas habitan ahora varias familias descendientes de la raza hebraica (...), mendigos, o gentes de condición miserable”, dato este último corroborado por Sixto Ramón Parro⁹⁴ quien muestra que “en esos sótanos que hasta hace 5-6 años [1849-1850] albergaban gentes miserables”.

En estas fechas, que cabe situar en torno a la década de los años de 1840, estos sótanos serían propiedad de José II Bernardino de Velasco, XV duque de Frías,⁹⁵ heredero directo del título de Marqués de Villena. La propiedad quedaría confirmada por una escritura de venta realizada por su hijo, Bernardino VI de Velasco, XVI duque de Frías, en la que se especifica que hereda la finca de su padre cuya escritura, fechada en 1897, se localiza en Bayona.⁹⁶

Desde el punto de vista urbanístico a lo largo del siglo se realizaron tímidas tentativas con el objetivo de recuperar la ciudad monumental, como la eliminación de cobertizos en las casas particulares toledanas. Pero el mayor interés lo ofrece la remodelación que se produjo como consecuencia del desarrollo industrial y de los medios de transporte, pues eran necesarios nuevos trazados viarios y rondas de circunvalación. Esta reestructuración afectó al puente de San Martín donde se construyó una nueva puerta, a la vez que se acometió la subida hasta San Juan de los Reyes mientras que, en la zona actual del Tránsito, se llevó a cabo una explanación, como documenta el plano de Coello fechado en 1858.⁹⁷ Este allanado seguramente incluyó el relleno de la antigua vaguada de salida hacia el río, con los restos que quedaran del palacio de Villena, en estado de ruina.

Todo el proceso quedaría documentado arqueológicamente, pues en las intervenciones llevadas a cabo con motivo de la construcción de un parking subterráneo debajo del actual paseo del Tránsito, aparecieron varios estratos que buzaban hacia el norte, lo que demuestra un proceso de colmatación por derribo y acumulación de escombros que se ha fechado a mediados del siglo

⁹¹ Amador de los Ríos 1845. id. 1900, pp. 9-143. De Mariátegui 1866. Conde de Cedillo 1890. Mellado 1851.

⁹² Amador de los Ríos 1845. Parro 1857, II, p. 655. Martín Gamero 1862 (ed. de 1979), I, p. 63. González Simancas 1929, p. 37. Moreno Nieto 1978, p. 109. Polo 1979, p. 185.

⁹³ Amador de los Ríos 1845, p. 245.

⁹⁴ Parro 1857, II, p. 655. Conde de Cedillo 1890, pp. 578 y ss. muestra que “hace algunos años eran estas departamentos de gente pobre, y hoy con mejor acuerdo están desalojadas por disposición municipal y cerrada la puerta de su ingreso”.

⁹⁵ Esta rama de los Velasco, desciende del I marqués de Villena, como documenta su árbol genealógico conservado en la Archivo de Nobleza (Frías, C.1397, D.7(C). 1817/06/18)

⁹⁶ Escritura de compra-venta con fecha del 16 de abril, nº 51, de Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías, a favor de Félix López Gómez a quien vende un solar y bóvedas con entrada por la calle Alamillos del Tránsito y cuya superficie es de 160 m², de los cuales, 75 m² corresponden a la parte alta de las bóvedas y 95 m² a la parte baja.

⁹⁷ En este plano el actual paseo del Tránsito aparece ocupado por tres calles de arbolado y, ocupando el centro, una gran glorieta. El comienzo oficial del paseo parece haber tenido lugar en 1866, siendo plantado de árboles, e inaugurado el 8 diciembre de 1866 por el alcalde Gaspar Díaz de Labandero (*El Tajo* n. 26 y 33, 20 de febrero, 31 de marzo y 10 diciembre 1866, p. 27, 76 y 389).

XVIII.⁹⁸ Como consecuencia de ello, parte de las estructuras de los sótanos quedarían sepultadas, adquiriendo dichas cuevas el aspecto que muestran en la actualidad, siendo necesaria la expulsión de las gentes que vivían en estos sótanos, pues como señala Jerónimo López de Ayala⁹⁹, “hace algunos años eran departamentos de gente pobre” (...) “y hoy (...) están desalojados por disposición municipal y cerrada su puerta de ingreso”. Estas cuevas permanecieron colmatadas y cerradas hasta que pasaron a ser propiedad de Bernardino VI de Velasco, XVI duque de Frías, por herencia de su padre, quien a su vez las vendió en el año de 1900 a Félix López Gómez y éste, un año después, las vendió a la denominada como Sociedad Benéfica de Obreros del siglo XX, cooperativa que tenía como finalidad construir viviendas para sus socios.¹⁰⁰ En 1905 esta sociedad vende, a su vez, los terrenos a Benigno de la Vega-Inclán, constituyendo el germen del actual Museo del Greco.

2- Las zonas arqueológicas del recinto: descripción y problemática

Lo cierto es que el museo se asienta sobre una serie de zonas arqueológicas, muchas de ellas interconectadas, que en algunos momentos formaron parte de un mismo complejo palacial. A falta de un estudio arqueológico integral¹⁰¹ que debería hacerse en estrecha colaboración con el solar del Museo Sefardí, en este capítulo hemos recopilado toda la información arqueológica y documental existente hasta el momento, exponiendo las principales áreas, su problemática y las hipótesis más probables, a la espera del mencionado proyecto de recuperación de la zona arqueológica más importante de la judería toledana.

CUEVAS

Las *cuevas* son un recinto abovedado ubicado en la zona actual de los jardines de del Museo del Greco. Ocupan una amplia superficie de más de 800 m² y ofrecen una orientación de este a oeste. En la actualidad, se documentan dos pisos organizados en varias galerías y salas, con evidentes refacciones realizadas a lo largo de diversas épocas. El nivel superior consta de al menos 10 salas o espacios diferentes, mientras que en la inferior se distinguen hasta siete departamentos. Las salas están cubiertas por bóvedas de cañón documentándose, en un solo caso, una cúpula octogonal rebajada sobre pechinas con dos lucernarios de planta estrellada. Los muros de estas estancias son de ladrillo, en ocasiones, dispuestos en verdugadas simples o dobles que delimitan uno o dos cajones de mampuestos irregulares, que constituye al denominado “aparejo toledano”. Estas cuevas han sido objeto de interés por parte de diversos investigadores¹⁰² y se han vinculado tradicionalmente con el palacio del marqués de Villena,¹⁰³

⁹⁸ *Sección de Patrimonio y Museos, Consejería de Cultura, Toledo*, nº de expediente 01.254.

⁹⁹ Conde de Cedillo 1890, pp. 578 y ss.

¹⁰⁰ Escritura de compra-venta con fecha de 24 de junio de 1901, de Félix López Gómez a favor de la Sociedad Benéfica del Siglo XX en la que se vende un solar con bóvedas subterráneas. El solar mide 572 m² y las bóvedas 812 m² (Archivo del Museo del Greco).

¹⁰¹ Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a mi colega Doña Teresa Moneo, hoy Jefa del Servicio de Documentación del Museo del Ejército y, en el año 2009, colaboradora en el museo. Gran parte de la documentación en la que se sustenta este capítulo fue recopilada y procesada por ella.

¹⁰² Citamos las publicaciones más específicas, excluyendo los informes arqueológicos listados en los anexos. Palomero et alii “Excavations around The Samuel Levi Synagogue (del Tránsito) in Toledo” en *Jewish Art*, nº 18, 1992. López y Menéndez “Palacios y mansiones de la España judía”, *Espacio, Tiempo y Forma, Hª Arte*, VI, 1993, pp. 97-116. Passini “La juiverie de Tolède: bains et impasses du quartier de Hamanzeit” en López Álvarez e Izquierdo (coord.) *El legado material hispojudío*, (VII Curso de cultura hispanojudía y sefardí de la UCLM, 1998, pp. 301-326. *id.*, “Les caves de plan carré à coupole octogonale dans la juiverie de Tolède”

nombre este último con el que resultan también conocidas en la literatura. Además, el carácter subterráneo de estas construcciones ha motivado que surjan diversas leyendas que las relacionan con ritos de nigromancia, hechicería y brujería.

Las intervenciones arqueológicas muestran que en la planta inferior de los sótanos se ven, en dos habitaciones, sendos accesos cegados por la colmatación de la escombrera exterior en que se asienta el jardín del Greco. Dichas puertas están a una profundidad de 5 m. respecto a la superficie del jardín y están relacionadas con las puertas que hay entre los contrafuertes que se ven en el plano de Arroyo Palomeque y que dibujó Pizarro, así como con el dibujo realizado en 1778 custodiado en el Archivo Municipal de Toledo. De hecho creemos que la colmatación de este piso, producida durante el siglo XIX, ha ocultado la potencialidad de esta zona, parte de la edificación palaciega de Samuel Leví y posteriormente, de la Duquesa de Arjona. Tanto es así que cuando a principios del siglo XX se compran los terrenos al Duque de Frías, su siguiente propietario pide un acta de deslinde y de metros para comprobar la extensión del solar comprado, que pasa de apenas 160 m² a 1374 m². Creemos que cuando Vega-Inclán compra esta zona del complejo la colmatación es casi total y el marqués adecua el acceso al piso superior manteniendo la vieja estructura, realizando los dos arcos de acceso en el muro tal y como podemos verlo en la actualidad. Sobre la parte superior de la zona de bóvedas Vega-Inclán allanó y dispuso un aterrazado con una pequeña plantación de parterres ajardinados a modo de cigarral toledano. Durante el año 2000 se realizaron en la misma, obras de impermeabilización y ajardinamiento, precedidas de un estudio arqueológico. Esta excavación puso al descubierto las estructuras de cimentación del piso superior del palacio derruido, con un gran patio central de enormes dimensiones, alrededor del cual se organizaban las estancias de representación, al modo de los palacios¹⁰⁴ musulmanes de la Península en el siglo XIII y XIV. Este estudio ha permitido documentar el cuerpo principal del palacio y su vinculación con la disposición de varias casas señoriales en torno a un patio que aparecen tanto en el edificio de la Casa del Greco como en el inmueble que ocupa el museo, conformando un conjunto palatino de grandes dimensiones interconectado con una datación en sus estructuras de paramentos mayoritariamente pertenecientes al siglo XIV.

CASA Y SOTANO BAJO PATIO

La actual Casa del Greco mantiene el diseño primigenio de casa-patio, careciendo de la estancia principal, que se encontraría a continuación de la gran puerta de acceso al jardín. El acceso principal al inmueble se encuentra desplazado del actual, una portada granítica. Lo constituye una arquería ciega¹⁰⁵ inserta en el muro de la casa que apareció durante las obras de consolidación. Bajo su subsuelo, se documenta una estructura abovedada con pilar central bajo el centro del patio, que estaría conectada en uno de sus laterales con el primer piso de bóvedas de las cuevas.

López Álvarez e Izquierdo (coord.) *Judería y sinagogas en la Sefarad medieval*, (IX Curso de Cultura hispanojudía y sefardí de la UCLM, 2003, pp. 397-420.

¹⁰³ *Seminario Pintoresco Español*, 16 de junio de 1850, p. 185. Amador de los Ríos *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*, 1845, pp. 245. Parro *Toledo en la mano*, II, 1857, p. 655. Martín Gamero *Historia de la ciudad de Toledo*, I, 1862 (ed. de 1979), p. 63. González Simancas *Las sinagogas de Toledo*, 1929, p. 37.

¹⁰⁴ Passini e Izquierdo 2011. Ruiz Taboada 2012.

¹⁰⁵ Aguado 1997.

La casa formaría parte del complejo palaciego y presentaría adosada otra sala o casa en su muro más cercano a la puerta de la Sinagoga del Tránsito. Esta edificación fue derribada en el siglo XIX para realizar el Paseo del Tránsito. En su interior, se encontraría el actual aljibe que puede verse junto al acceso al patio de la casa subiendo por los jardines, al lado de la zona de servicios. Nos da noticia de ella el propio Cossío¹⁰⁶ que relata la descripción que realiza de la zona su amigo Simancas: “Como verá usted en el adjunto croquis (apéndice 6), a espaldas del Tránsito y dentro de su manzana no hay mas que una casa señalada con la letra A, y el corral de la Sinagoga, B, donde en otro tiempo pudo estar edificada otra. En la manzana frontera, por el lado de las ruinas de Villena, existió una casa C, que fue destruida cuando se hizo el paseo, y he llegado a averiguar que se la conocía con el apodo de su propietario el tío Chupa. La esquina occidental de esta casa venía a estar frente a la puerta de entrada de la Encomienda, nombre que aún recuerdan algunos ancianos con quienes he hablado hoy. La casa D, hoy vivienda de pobres vecinos, conserva la portada de fines del XV o principios del XVI, con zapatas adornadas de grandes pomas, el dintel bordeado en la parte superior por el cordón de San Francisco... En el patio, que por cierto es muy interesante, queda un hermoso resto de arcoabe árabe sirviendo de dintel que da a la puerta del jardín...”

SÓTANOS Y BAJO PATIO BAJO LA PLANTA DEL MUSEO

Una tercera zona arqueológica la constituirían los terrenos sobre los que Vega-Inclán edificó el Museo del Greco, especialmente lo lindante con las calles San Juan de Dios y Samuel Leví. El diseño del mismo nos da la pista de la casa patio que albergaba el solar, cuyos cimientos se conservan bajo la estructura del actual patio del museo. Se accede por una trampilla en la sala de la pintura toledana. Laredo y Vega-Inclán reutilizan las bóvedas de poca profundidad que salvan el desnivel de la calle para la cimentación del edificio. No hemos localizado ningún dato sobre la intervención en esta amplia zona ni documentación gráfica. Nuevamente es Cossío,¹⁰⁷ junto con la descripción de las escrituras de compraventa, el que nos aporta algún dato: “El gran espacio que indico con la letra F, fue el que ocupó, hasta hace cuarenta o cincuenta años el palacio de los Duques de Gandía, palacio que aun ha visto en pie el canónigo de la Catedral Sr. Aceves, el que me ha dicho hasta dónde se extendía... Las viviendas anexas indicadas con las E y G son viviendas de un solo piso, levantadas en el solar del palacio de Gandía, y en las que aún se conserva algún resto sin importancia...”

Volvemos a documentar una nueva estructura de casa-patio de gran entidad que ocuparía una gran parte del actual edificio del museo. Como hemos visto, estaría directamente relacionada con la casa principal del palacio de la Duquesa Vieja y con la vivienda colindante (San Juan de Dios nº9) cuyos sótanos albergan, según J. Passini, unos baños.

SOLAR ANEXO

El solar sin edificar linda con el jardín bajo, el edificio del museo, la parte trasera de las casas de S. Juan de Dios 9 y 7 y la casa de la Plaza de los Alamillos. No se ha realizado ninguna intervención arqueológica por parte del Ministerio de Cultura pero en una inspección visual, se ha demostrado la existencia de bóvedas en el subsuelo que se relacionarían por cota con el

¹⁰⁶ Cossío 1908, p.42

¹⁰⁷ Cossío 1908, p.4

El solar arqueológico del Museo del Greco

primer piso de bóvedas de las cuevas. El Ministerio adquirió en el 2002 el solar explanado, ya que se había derribado la edificación existente, una casa y un taller de reparación de coches. Los informes previos que se realizaron remarcaron la potencialidad arqueológica y su relación, tanto con los subsuelos del museo como con el inmueble de San Juan de Dios 9, a cuyas bóvedas –que sustentan el patio trasero de la casa- se puede acceder desde el solar. Passini ha señalado la existencia varios adarves privatizados en esta zona. Uno de ellos sería un lateral de la casa de San Juan de Dios 9, cuyo piso alto apoya sobre unas estancias que formarían parte en su piso inferior de este solar, y que actualmente está apuntalado. Constituye una enorme zona de reserva arqueológica que habrá que estudiar antes de su edificación y que como hemos visto formaban también parte de los palacios de la Duquesa Vieja o De Arjona.

ANEXO 1: LISTADO DE INTERVENCIONES ARQUEOLÓGICAS EN MUSEO DEL GRECO

Zona	Año	Arqueólogo/Empresa	Documentación
Patio bajo casa	1993	Intervención del arquitecto Ignacio Gárate	Informe en proyecto de obra
Cuevas	1996	Juan Manuel Rojas y Ramón Villa	- Fichas Ues. No se realizó Informe.
Muro norte de la Casa	1997	Juan Manuel Rojas y Ramón Villa	Informe: Descripción de Ues e Interpretación.
Jardín alto	1998	Juan Manuel Rojas y Ramón Villa	Informe completo
Antiguas Oficinas y cerca del Jardín	2004	Ignacio Murillo	Lectura paramentos
Solar ampliación	2002	Petición de Intervención.	No realizada
Jardín bajo y antigua oficina. Cuevas. Primeras galerías	2007-2008	Arturo Ruiz Taboada	Seguimiento obra

ANEXO 2: LISTADO DE INTERVENCIONES ARQUEOLÓGICAS EN SOLARES CIRCUNDANTES

Se han consultado varios expedientes de actuaciones arqueológicas que se conservan en la Sección de Patrimonio y Museos de la Consejería de Cultura de la JCCM. El mayor interés de estos expedientes lo ofrecen las intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en el Paseo del Tránsito con motivo de la construcción de un aparcamiento subterráneo y el examen de la finca sita en la Plazuela de Alamillos 10, lindante y actual propiedad del Museo del Greco, de la que se han consultado tres expedientes diferentes. El resto de los expedientes corresponde a la remodelación de viviendas, la incorporación a una de las mismas de un montacargas, la dotación

El solar arqueológico del Museo del Greco

de infraestructuras urbanas, como un contenedor y la construcción de viviendas. A continuación, se detalla un resumen de estos expedientes que incluye una referencia a los datos técnicos (fecha de ejecución, motivo de la realización, empresa y dirección de las actuaciones arqueológicas), situación y una descripción de los trabajos.

Zona	Año	Arqueólogo/Empresa
Plazuela de Alamillos del Tránsito nº 10	1995	Expediente: 95156. Fecha: Mayo de 1995 Actuación: Demolición de una vivienda para la construcción de 11 viviendas y un local comercial. Empresa: Empresa Municipal de la Vivienda. Toledo. Arquitecto: Jesús Gómez-Escalonilla Sánchez-Infante. Dirección de los trabajos arqueológicos: Ángel Sánchez-Chiquito de la Rosa.
PLAZUELA DE ALAMILLOS DEL TRÁNSITO. SOLAR ANEXO.	1998	<i>Expediente: 98164. Fecha: Octubre de 1998. Actuación:</i> Demolición de diversas construcciones. <i>Encargo del estudio arqueológico por:</i> M ^a Luisa Arroyo García, propietaria con domicilio en la Avda. Ciudad de Barcelona 144, 1 ^o B, 28007 Madrid. <i>Dirección de los trabajos arqueológicos:</i> Ramón Villa.
PLAZUELA DE ALAMILLOS DEL TRÁNSITO. SOLAR ANEXO.	1999	<i>Expediente: 99273. Fecha: Año de 1999. Actuación:</i> Demolición de varias edificaciones para la construcción de una vivienda. <i>Antigua propietaria:</i> M ^a Luisa Arroyo García. <i>Actual propietario:</i> Jamones Toledo, Torrijos (Toledo) <i>Arquitecto:</i> Jesús Gómez-Escalonilla Sánchez-Infante. <i>Dirección de los trabajos arqueológicos:</i> Ángel Sánchez-Chiquito de la Rosa
PASEO DEL TRÁNSITO	2001	<p><i>Expediente: 01.254. Fecha: Abril a diciembre de 2001 Actuación:</i> Construcción de un aparcamiento subterráneo realizado por la Empresa Municipal de la Vivienda, Toledo, bajo la dirección del arquitecto Mariano Rodríguez Sánchez.</p> <p><i>Empresa constructora:</i> Epricon, S. L., de Mocejón (Toledo) siendo el socio-gerente Ángel Ruano Aranda, y el arquitecto Juan Gutiérrez Rodríguez.</p> <p><i>Dirección de las intervenciones arqueológicas:</i> Juan Manuel Rojas, Jaime Parera y Antonio Gómez.</p> <p>-Estudios geotécnicos por la empresa Geonoc llevados a cabo en octubre de 1998 y la empresa Gehym en enero de 1999 (georradar)</p> <p>-Sondeo en la calle comprendida entre la valla del Museo del Greco y la carretera del paseo del Tránsito. Se sitúa aproximadamente frente a donde está emplazado el actual parquímetro. Es realizada por Juan Manuel Rojas en marzo de 2001.</p> <p>-Informes de las intervenciones arqueológicas realizadas de noviembre y diciembre de 2001.</p>
OTROS EXPEDIENTES DE ACTUACIONES CONSULTADOS		También se han consultado los expedientes 03.0209 relacionado con la construcción de un contenedor en los Alamillos del Tránsito, el expediente 98164 relativo a la reforma de un edificio municipal de viviendas en el Paseo del Tránsito, el expediente 02.1021 referente a la construcción de una vivienda en la calle Descalzos nº 3, el expediente abierto 021.021 relativo a la rehabilitación de una vivienda situada en el margen derecho de la calle de Alamillos el Tránsito, y el expediente número 061.623 por el que se solicita la construcción de una vivienda en la calle de San Juan de Dios.

ANEXO 3: DOCUMENTACIÓN DEL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO

- *Libro Vecindario de 1778*

Se cita como “Alamillos” genéricamente comprendiendo 8 casas, entre ellas, unos Almacenes de la Obra y Fábrica catedralicia, con entrada por la calle de San Juan de Dios (actuales escuelas y edificio inmediatos), restos del palacio de la duquesa de Arjona o “Vieja”, una tahona de propiedad eclesiástica y una casa muy modesta del marqués de Villar (cuartel del Cambrón, nº 336-343).

La *Descripción de las casas clasificadas por Cuarteles* (Cuartel del Cambrón, nº 332 a 335) define la calle de Samuel Leví como “calle que del Tránsito sale a la de San Juan de Dios”, componiéndose de 4 casas: una de ellas puerta falsa de otra casa de D. Melchor de Santa Cruz, nº 22 (nº 333) (según Porres la entrada principal de esta vivienda se abría a la calle San Juan de Dios; es casi seguro que tal finca sea hoy una parte del Museo del Greco): Supremacía?* del Ilustrísimo Cabildo, donde vive Baltasar de Reyes (nº 332), Sótanos de la casa y vive Santiago Alvarado (n. 334) y ?*Sas Zisneras y vive Jerónimo Maestro (nº 335).

La calle Alamillos (nº 336-343) muestra están la del Cabildo de Curas y vive Francisco Albarrán (nº 336), las de Marqués de Villar donde vive Josef León y María León (nº 337 y 338), la que administra don Josef Cuéllar y vive Manuela Alemán (nº 339), la de los Capellanes del Coro y vive Alfonsa Fernández (nº 340), Almacenes de Obra y Fábrica, sin arrendar (nº 341), de la Obra y Fábrica y vive Manuela Caño (nº 342) y la Tahona de otra Obra y vive don Juan de Nieves (nº 343).

- *Expedientes de Obras*

1509-1559. Toledo

Sobre acuerdo de derribo de casas, balcones, voladizos, entre seglares y eclesiásticos. Trata de un voladizo realizado por Alonso Gómez arrendatario de las Casas del Marqués. En 1559 se dice que se por el corregidor se acuerda reconocer, derribar y componer todos los pasadizos, saledizos y balcones que se hallaban contruidos hasta aquella época.

1681, noviembre, 28-1682, febrero, 13. Toledo

Expediente iniciado por solicitud de Jacinto de Orense, presbítero, apoderado de Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena, para demoler las casas del marqués ubicadas junto a la ermita de Nuestra señora del Tránsito, en el paseo del Tránsito.

1721, mayo, 24. Toledo

Expediente iniciado por solicitud de fray Miguel Serrano, religioso, presidente y procurador del Convento y Hospital de San Juan de Dios, para que se derribe una casa en estado de ruina, propia del licenciado Agustín Ángel de Salazar y, con sus materiales, reparar los daños causados a otra propia del Hospital, que linda con las casas de Juan de Herrera, escribano del número, por otro lado con el ejido del río, por otro con una casa medianera con la derruida, y por el otro hace frente con la iglesia de Tránsito, todas ellas en la parroquia de Santo Tomé.

Observaciones: OBRAS, San Juan de Dios.

1721, mayo, 26-junio, 9. Toledo

Expediente iniciado por solicitud de Rodrigo de Mata y Serna, vecino de Toledo y heredero en Polán, para rebajar los cuartos altos y reparar los bajos de una casa de su propiedad, ubicada en la parroquia de Santo Tomé, frente al Hospital de San Juan de Dios.

1724, abril, 1-3. Toledo

Expediente iniciado por informe de los comisarios, con asistencia de Pedro Sánchez Román, alarife, sobre el estado de ruina de una pared derruida en la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito, ubicada en el paseo del Tránsito, que sujetaba los muladares.

1751, enero, 16-18. Toledo

Expediente iniciado por acuerdo municipal para demoler unos trozos de muralla que amenazan ruina, ubicada en los muladares por debajo del Hospital de San Juan de Dios y de las Carreras de San Sebastián.

1754, septiembre, 27-noviembre, 5. Toledo

Expediente iniciado por solicitud de M^a de la Concepción de Yepes y Pradilla, vecina de Toledo, para que limpie un sitio convertido en muladar, cedido por el Ayuntamiento en 1738 a favor de Bernardino de Rojas y Contreras, situado inmediato a la casa de su propiedad a la que perjudica, ubicada en la calle real que baja desde la plaza del Conde al Hospital de San Juan de Dios.

1756, enero, 28-febrero, 28. Toledo

Expediente iniciado por solicitud de Francisco Esteban Montero, en nombre de la Obra y Fábrica de la Catedral, para que se le adjudique un sitio convertido en muladar que rodea y, por tanto, perjudica a dos casas propias de la Obra y Fábrica, ubicadas en la cuesta que baja de la plazuela del Conde al barrio de los Alamillos y por el lado opuesto, en la cuesta que va desde esa plazuela al Hospital de San Juan de Dios,

frente al horno de la Oliva. Acompaña testimonio dado por el escribano mayor Julián Sánchez Rubio, de la concesión de la propiedad de dicho sitio a Antonio Martínez Pato, de 5 de noviembre de 1754.

1759, enero, 19-febrero, 9. Toledo

Expediente iniciado por testimonio de acuerdo municipal para que se repare una casa que se creía propia de la familia Serna, de Polán, pero que lo era del Hospital de San Juan de Dios, que perjudica a la casa frontera, perteneciente al regidor Ramón de la Palma, ubicadas en la calle que baja al Hospital de San Juan de Dios.

1765, enero, 9-febrero, 13. Toledo

Alude a las casas tahonas propiedad de la Obra y Fábrica de la Catedral como situadas en el barrio de los Alamillos. También en relación a esto el expediente 1756, septiembre, 27. Toledo que alude a un sitio yermo inmediato, concedido a la Obra y Fábrica de la Catedral, que está ubicado en la plazuela de Alamillos, y la puerta de las casas que da a la plazuela de la marquesa de Peñalva. Además, el barrio de los Alamillos aparece en los expedientes de 1787, abril, 18-mayo, 4. Toledo; y 1791, julio, 16. Toledo

1768, febrero, 24-marzo, 23. Toledo

Expediente iniciado por solicitud de Nicolás García Revisca, teniente prior de la iglesia de San Benito, vulgarmente del Tránsito, para limpiar a su costa un muladar que hay en la puerta principal de dicha puerta, mirando hacia el río Tajo, confrontando con las **cuevas** de los Alamillos, para instalar en él un Vía y un juego de bolos de birla.

“Intento de quitar y remover un muladar bastante grande que se encuentra delante de la puerta principal de la iglesia de San Benito que cae hacia el río, dejando llana y capaz hasta confrontar con las cuevas que hay en el sitio de los Alamillos o cerca de ellas la plazuela que se ve en ellas poniendo en su recinto el santo Vía Vía y algunos poyos o asientos, plantando los álamos que permite el terreno y poner un juego de bolos de birla.”

1775, junio, 9-23. Toledo

Expediente iniciado por solicitud de Melchor del Busto y Santa Cruz, vecino de Toledo, para rebajar y dejar en policía una casa que la pertenece por ser poseedor del Mayorazgo fundado por Diego de Santa Cruz, ubicada junto al Hospital de San Juan de Dios, medianera con la casa en que vivió José Gallego.

1778, febrero, 11-18. Toledo (Caja 6129)

Expediente iniciado por solicitud de Basilio Marcote, vecino de Toledo, para cerrar una cueva cuyo dueño se ignora, y servirse de ella, la cual está ubicada junto a las cuevas del Cabildo, en los Alamillos. *Observaciones:* incluye un plano del exterior de las cuevas.

1783, agosto, 30-septiembre, 24. Toledo

Expediente iniciado por solicitud de Manuel Antonio Valle, teniente prior del convento de San Benito de Señores Calatravos, vulgo del Tránsito, para que se tomen las providencias necesarias para evitar que los basureros echen las basuras en las inmediaciones de su casa, y que Baltasar de los Reyes, dueño del juego de bolos de birla que hay junto a ella, declare quienes son las personas que las han echado.

1784, abril, 29-30. Toledo

Expediente iniciado por auto de Gabriel Amando Salido, corregidor de Toledo, en el que ordena la realización de las obras precisas en una casa, que amenaza ruina, administrada por José Martínez, ubicada frente al Río del Marqués, junto a la ermita de Nuestra Señora del Tránsito, en la parroquia de Santo Tomás.

1784, diciembre, 18. Toledo

Cuenta presentada por Pedro Hernández de la obra ejecutada en una casa propia del cura de San Antolín, en la que vive Cayetana Gómez, ubicada en la colación de Santo Tomás, frente a la **cueva** que llaman de “los Alamillos”.

1804, octubre, 8. Toledo (Caja 6137)

Acuerdo municipal en el que se ordena la reparación de una casa, propia de Melchor de Santa Cruz, en la que se ha hundido una parte por debajo de su puerta falsa, ubicada por encima de la que administra Domingo Gutiérrez, junto al paseo del Tránsito.

1804, octubre, 9. Toledo

Acuerdo municipal en el que se ordena la reparación de las paredes de un corral de una casa Administrada por el presbítero Domingo Gutiérrez ubicada junto al Tránsito.

1863, noviembre, 19-27. Toledo

Expediente iniciado por solicitud de Francisco Fraulatario Portales, vecino de Toledo, para reedificar dos casas de su propiedad en estado de ruina, ubicadas en los Alamillos de Santo Tomás junto al Tránsito.

1864, febrero, 14-marzo, 7. Toledo

Expediente iniciado por solicitud de Santiago García, vecino de Toledo, para reformar la fachada de su casa ubicada en la calle de los Alamillos de San Martín, número 11.

1919

Expediente iniciado por acuerdo municipal para modificación de la rasante del paseo del Tránsito.

ANEXO 4: RELACIÓN DE ESCRITURAS NOTARIALES DE COMPRAVENTA DE LOS SOLARES DE LA CASA Y EL MUSEO

SOLARES Y BÓVEDAS

1900 (16 de abril, nº 151) Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías, vende a Félix López Gómez un solar y bóvedas con entrada por la C/ Alamillos del Tránsito. Otorga la venta Fernando Bajo Garrido, apoderado de Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías. *Superficie*: 160 m² (75 m² en la parte alta sobre las bóvedas y 95 m² en la baja). *Notario*: Luis Fernández Manrique y Rucavado. Linda: derecha- corral de Cipriano Guerrero y corral de la casa de Zacarías Lozoya. Izquierda- paseo del Tránsito. Espalda- casa de Federico Martín del Campo y corral de Vicente Portales. Inscrito en el *Registro de la Propiedad* 8 de julio, tomo 374, libro 93, folio 184-5, finca nº 3980-4000, inscripción 1ª-2ª, 26 de abril de 1900. Con hipoteca del que la compra. En el Protocolo de 1900.

* Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías, lo hereda de su padre (escritura en Bayona, 1897).

1901 (escritura 24 de junio) Félix López Gómez vende a la Sociedad Benéfica de Obreros del siglo XX un terreno. Consta el terreno de solar y bóvedas subterráneas, algunas debajo de la casa de M^a Gloria de Micaela Bejerano y Vicente Portales Berzón. *Superficie*: Polígono irregular de 19 lados de 1374 m². Solar 572 m² y bóvedas 812 m². Bóvedas conocidas como solar del marqués de Villena. El solar tiene 2 entradas: por la C/ Alamillos y por la C/ o callejón del Tránsito, donde tiene la puerta de entrada. *Notario*: Luis Fernández Manrique y Rucavado.

1905 (2 junio, nº 250) La Sociedad Benéfica siglo XX vende el solar y bóvedas a Benigno de la Vega (a excepción de la casa otorgada a su socio Daniel Bruno y Barrientos de 112 m²). El representante de la Sociedad que lo otorga es su presidente Maximino Guerrero Díaz de Santos. El solar tiene 2 entradas, una por la C/ Alamillos del Tránsito y la otra por la travesía o callejón del Tránsito. Linda: derecha, entrando por la puerta de c/ Alamillos- corral de Cipriano Guerrero cuya medianera mide 590 m. lineales y lado medianero Basilia Villarrubia. Sigue medianera con el corral de (M^a Gloria de) Micaela Bejerano. Izquierda- paseo del Tránsito. Espalda- corral de Vicente Portales y casa de M^a de la Gloria Berzón. *Superficie*: Polígono irregular de 19 lados de 1262 m², dividido en dos departamentos, un solar de 562 m² y una serie de bóvedas (cimientos del antiguo edificio) de 812 m². Las cuevas tienen 3 pisos y algunas están debajo de las casas de María de la Gloria Berzón, Micaela Bejerano y Vicente Portales. Hay un triángulo fuera de las cuevas que mide 33 m². *Notario*: Juan Moreno Esteban. Inscrito en el *Registro de la Propiedad* libro 93, tomo 374, folio 189, finca 1000, inscripción 3 y 4ª, de 21 de septiembre de 1909.

CASA

* M^a de la Gloria de Berzón y Palacio de Araña y (...) de Frías, se lo deja a sus hijos Eduardo, María, Consuelo y M^a Teresa Martínez del Campo y Berzón.

1905 (2 de septiembre, nº 146) Eduardo, María, Consuelo y M^a Teresa Martínez del Campo y Bessón venden a Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer una casa en la calle del Tránsito con el nº 19 antiguo y 5 moderno. *Superficie*: 415,19 m². *Notario*: Luis Fernández Manrique y Rucavado. Linda: derecha- con un corral sin número, que ha desaparecido y pertenece a la vía pública. Izquierda- con una casa nº 20 antiguo y 2 moderno. Espalda- con el palacio de Villena. Escritura de partición en 4 partes para los hijos en Burgos realizada en diciembre de 1903 ante el notario Francisco Saiz y Moral e inscrito sin dominio en el *Registro de la Propiedad*, folio 126, tomo 396 del archivo, libro 100 del Ayuntamiento de Toledo, finca 1805 duplicado, inscripción 8ª. Así consta en una certificación que recoge el Sr. de Latorre (Federico de La Torre y Rodrigo) expedida por D. Genario Ganoves? y Coscejos?, Registrador de la Propiedad de Toledo a 30 de agosto de 1905.

CASA Y SOLAR C/ San Juan de Dios

*1901 Antonia Vega y Roperio vende a Vicente Portales Castellanos (según escritura otorgada en Toledo el 12 de julio de 1891 ante el notario Emilio de Codindo y Díaz, nº 358).

1908 (6 de abril, nº 146) Vicente Portales Castellanos vende a Benigno de la Vega y Flaquer parte de un solar con entrada por la Calle San Juan de Dios nº 11 antiguo y 7 moderno. *Superficie*: 330 m². *Notario*: Juan Moreno Esteban. Se segrega de la casa una parte del solar de 189 m² para vender al Marqués de la Vega.

El solar arqueológico del Museo del Greco

Cuevas en toda la parte de lo enajenado (el solar comprado). Linda la casa: frente- calle San Juan de Dios. Izquierda- casa de José Francisco de Nito Preisuli. Espalda- solar y cuevas del Palacio del Marqués de Villena, hoy del Marqués de la Vega. Linda el solar: norte o frente- con el resto de la finca de Vicente Portales. Oeste o derecha- callejón del Tránsito. Este o izquierda- con José Francisco de Nito Preisculi. Sur o entrada- con el solar y cuevas del Palacio del Marqués de Villena (hoy del Marqués de la Vega). Inscrita en el *Registro de la Propiedad* libro 77, tomo 320, folio 183, finca nº 1312 duplicado, inscripción 7ª. Inscrito en el Ayuntamiento de Toledo libro 104, tomo 408, folio 44, finca nº 4152, inscripción ? (no se inscriben las cuevas por estarlo antes) el 15 de marzo de 1908.

CASA C/ Alamillos del Tránsito

1945 Bienvenida Martínez Gómez vende a Sagrario Velasco Díaz ante notario Enrique Madrona y Hechavarria y está inscrito en el *Registro de la Propiedad* tomo 468, libro 121, folio 105, finca 4735, inscripción 1ª, del 27 de julio de 1945.

1962 (11 de diciembre, nº 1664) Sagrario Velasco Díaz vende unas casas limítrofes con el jardín de la Casa del Greco, en la calle de los Alamillos del Tránsito nº 16 y 18, a la Fundación de la Vega-Inclán.

Las casas constan de varias habitaciones y dos patios. *Superficie*: 150 m2. *Notario*: Francisco Escrivá de Romaní y Olano. Sustituto Carlos Villasante Santamaría.

Linda: norte o derecha- Plaza de Alamillos. Sur o izquierda- finca del Marqués de la Vega. Este o espalda- bajada de la Plaza de Alamillos. Oeste o fondo- casa del Marqués de Villena.

Mª Elena Gómez Moreno en representación de Patronato de las Fundaciones Vega-Inclán (fundaciones creadas por R.O. del 27 de abril de 1910), dependiente del Ministerio de Educación Nacional-Dirección General de Bellas Artes.

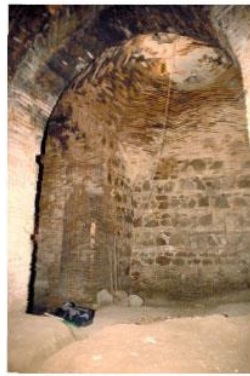


Interior de las galerías musealizadas por Vega Inclán

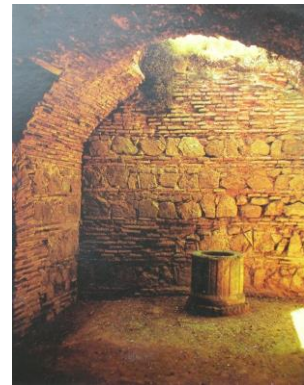
El solar arqueológico del Museo del Greco



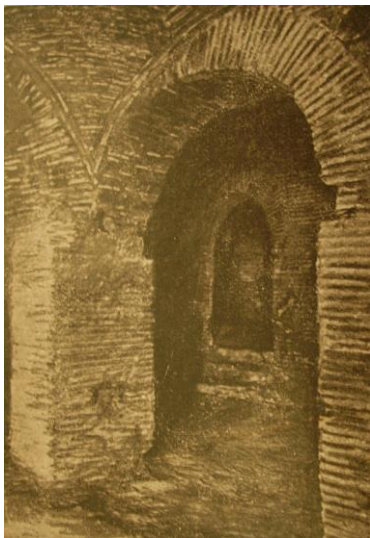
Imágenes del interior del recinto



Nivel inferior



Brocal de pozo del aljibe



Nivel superior



Detalle de la bóveda sobre pechinas en el nivel superior

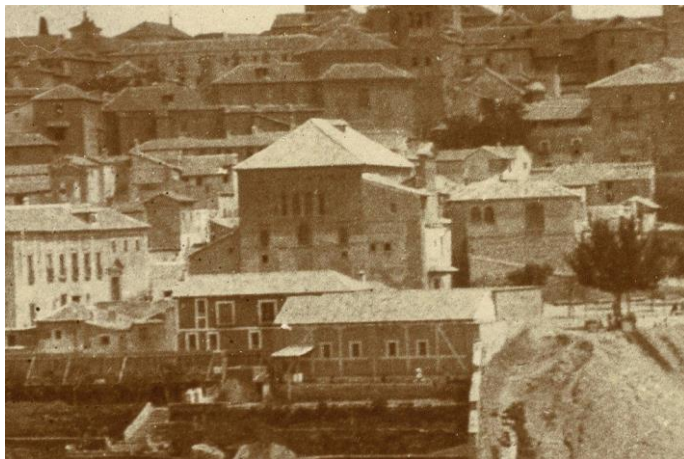


Tarjeta postal donde se aprecia en proceso de construcción de la capilla y los solares anexos que Vega Inclán irá comprando

El solar arqueológico del Museo del Greco



Tarjera postal donde se observa el arranque el piso superior de bóvedas antes de allanar el terreno para edificar los parterres del jardín alto

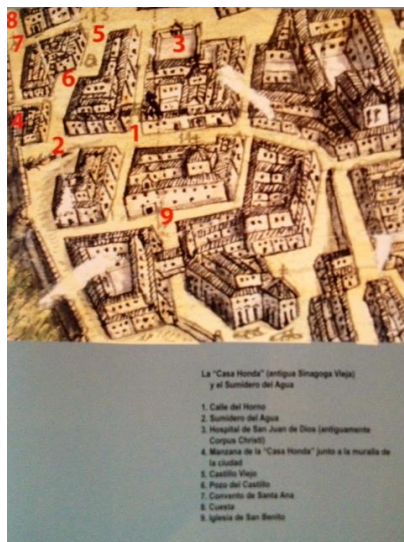


Vista de los restos de las casas del Marqués de Villena desde el otro lado del Tajo

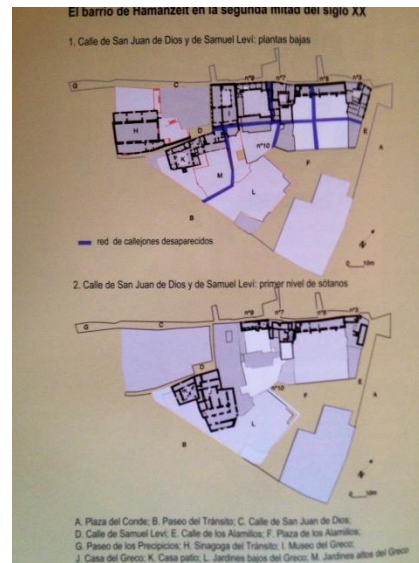
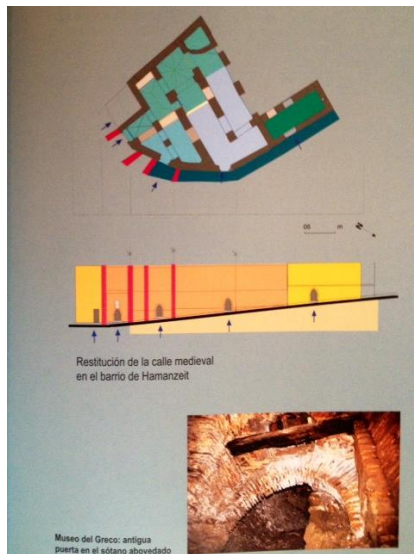


Primer plano topográfico de Toledo. Detalle de la *Vista y Plano* del Greco

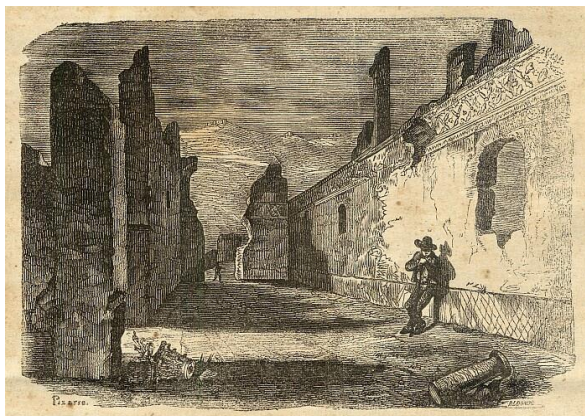
El solar arqueológico del Museo del Greco



Detalle del Plano de Arroyo Palomeque y plano de la judería. Tomado de Passini 2011

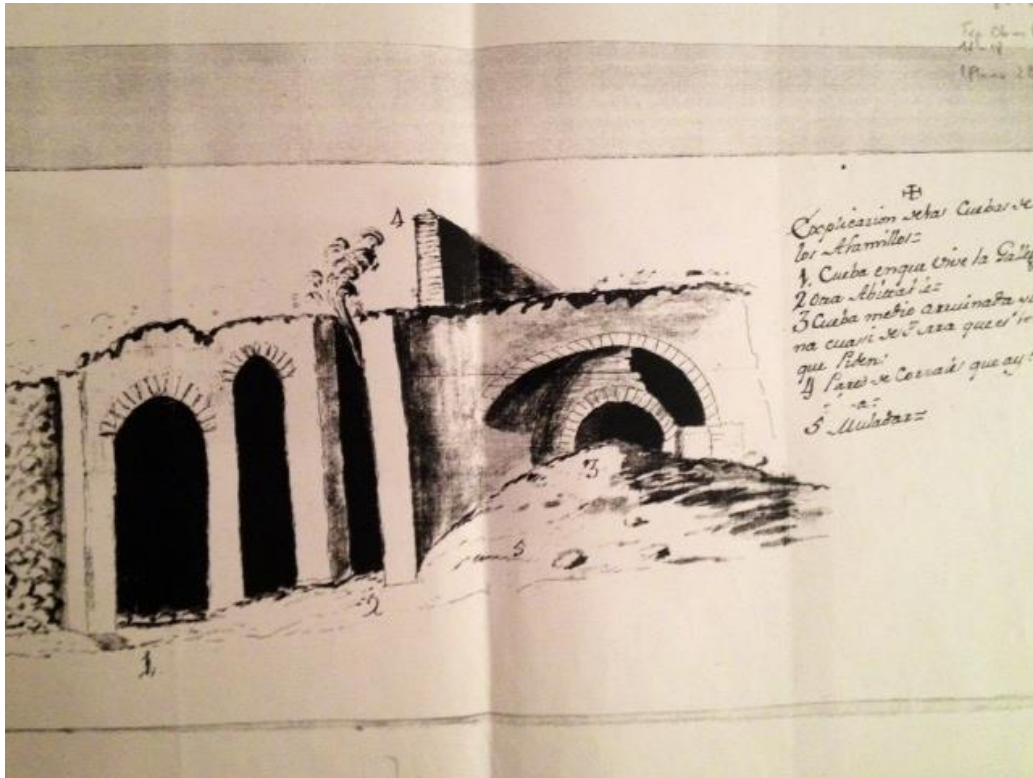


Reconstrucción de los sótanos según Jean Passini

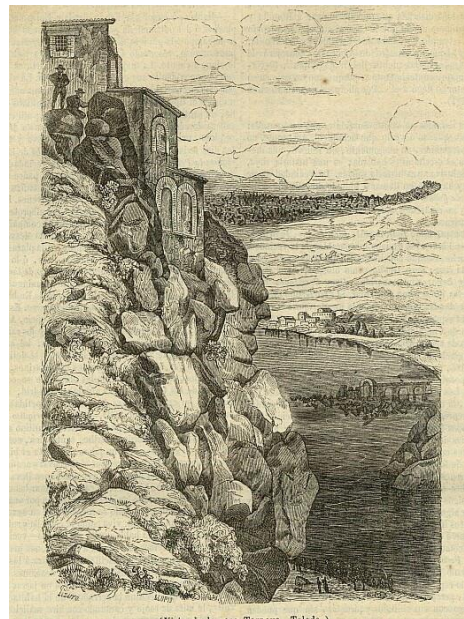


Restos del solar del museo. Grabado de Pizarro

El solar arqueológico del Museo del Greco

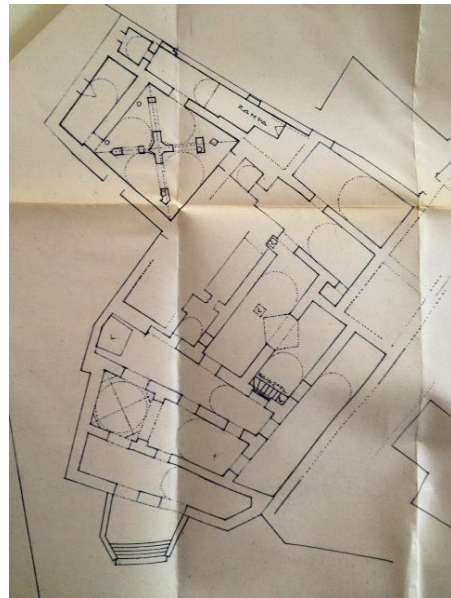
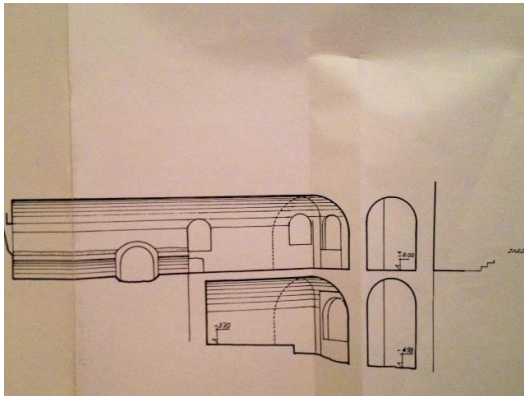
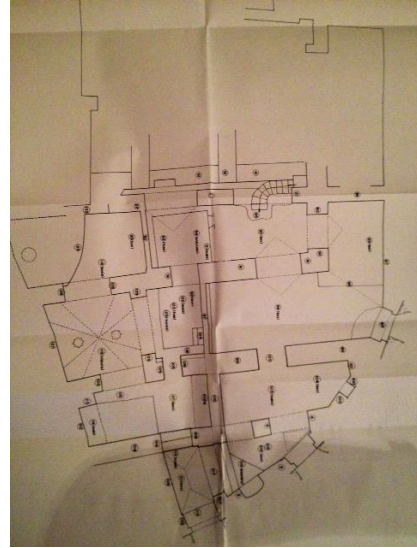
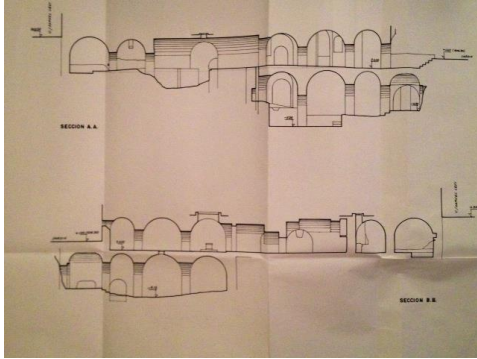


Dibujo inédito del Archivo Municipal de Toledo con una imagen de las cuevas en 1778



Grabados de Pizarro aparecida en *Toledo Pintoresco* de Amador de los Ríos, reproducido en la *Revista Toledo* de 1923. A la derecha restos del solar del solar del palacio de Villena.

El solar arqueológico del Museo del Greco



Alzados y plantas de los dos niveles de sótanos del museo. Informe arqueológico de Rojas y Villa.

?



Fotografía de la excavación del jardín alto. Informe arqueológico de Rojas y Villa



La Casa y el Museo del Greco van tomando forma alrededor de una idea a la que Vega-Inclán tendrá que dotar de contenido a través de las obras de arte. El problema con el que el marqués se enfrentaba es que él no poseía una colección de grecos que exhibir en las salas y tampoco tenía el ajuar y el mobiliario que adornaría el imaginario de una casa del siglo XVI. Nada de ello fue un obstáculo en su proyecto. Lejos de desanimarse ante un asunto ciertamente peliagudo, utilizó todas sus artes para conseguir reunir una colección de piezas notable para el ámbito de la casa y -nada más y nada menos- que una veintena de grecos para el museo.

Porque la colección del complejo de la casa y museo es uno de esos excepcionales casos en los que se eligen las piezas para ilustrar una idea y no al contrario. En general, en la formación de los museos españoles vemos como, por una parte, son fruto del gran coleccionismo real al que habrá que dotar de edificios adecuados o por otra, son el resultado de la custodia de los bienes desamortizados en el siglo XIX e instalados con mayor o menor fortuna en edificios históricos (es el caso de casi todos los museos provinciales). En ambos supuestos, la conservación y exhibición de las eclécticas colecciones obedecerán a criterios casi siempre de tipo de objeto (pintura, escultura, mobiliario, etc.) organizados de una forma lineal y cronológica. En estas galerías, según se aprecia en los montajes del Museo del Prado, del Museo Arqueológico Nacional o de los museos provinciales que habían tenido la fortuna de contar con presupuesto suficiente de las Comisiones de Monumentos, predominaba el *horror vacui* y la amalgama de obras se exhibía con más o menos acierto y -en casos excepcionales- con una sucinta cartela que identificaba el objeto. Todo ello muy lejos de la idea de museo que tenía Vega-Inclán, como ya hemos ido comentando en capítulos anteriores. En la Casa y el Museo del Greco el proceso debería ser el inverso, dado que el marqués contaba con unos edificios rehabilitados y reconstruidos para albergar una idea y unas colecciones concretas que tenía que conseguir. Veamos por separado como realiza el amueblamiento y la ambientación de la casa y como conforma la pinacoteca del museo.

Para acercarnos al origen y formación de la colección existente en la actualidad en el Museo del Greco nos encontramos con una doble problemática señalada por la autora y por el resto de autores¹ en el estudio sobre la colección realizado en el año 2007, tras el cierre del museo y ante la necesidad de custodiar y exhibir la colección hasta su reapertura. Por un lado la inexactitud de sus escasos inventarios, siendo la fuente principal la testamentaria del marqués y el inventario realizado por personal de las Fundaciones Vega-Inclán, aunque ambas referencias resultan ineficaces a la hora de determinar datos sobre origen, procedencias o años de ingreso de muchas de las piezas. Entre la documentación revisada en el archivo histórico del museo se conserva un primer esbozo de inventario manuscrito² realizado en los primeros años de vida de

¹ Lavín (Coord.) 2007.

² Carpeta 4 Documentación *Varia*. Leg. 4/12. El documento consta de una cuartilla doble manuscrita titulada “*Inventario de todos los cuadros, muebles y efectos contenidos en el “Museo del Greco”*”. Comienza describiendo la gran puerta de entrada al museo con el número 1 y finaliza inconclusa en el número 33. El interés del documento radica en la descripción pormenorizada de las salas con los elementos del primer montaje original del museo. Además de las pinturas, detalla el mobiliario, los elementos de forja, las cortinas, etc. A través de él sabemos, por ejemplo, que uno de los retratos de Antonio de Covarrubias (nº10) del museo se mostraba en las salas de la planta baja del museo, junto con la Vista y Plano (nº8) y los Apóstoles Santiago y San Mateo (nº9), acompañados de un banco con los escudos Vega-Inclán (nº11) y tres banquetas de tijera (nº12). En la sala segunda se mostraba el resto del Apostolado (nº13) y en la sala tercera se exhibían el resto de retratos junto con sillones fraileros y banquetas de tijera. El salón alto estaba dedicado al almacenaje de mobiliario y enseres (nº25 a 33), destacando doce cortinas blancas que fueron

la institución. Las únicas publicaciones de catálogo razonado con las que se contaba hasta el año 2007 eran el primer Catálogo-Guía del Museo del Greco, realizado en 1912 firmado por Aureliano de Beruete y el Conde de Cedillo tras la inauguración. La misma, fue antecedida por el propio *Catálogo de la exposición de Cuadros del Greco*, celebrada en 1909 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y donde, con motivo de su restauración y exhibición, ya se hacía una primera catalogación razonada. En 1914 se añadió un folleto titulado *Ampliación al Catálogo del Museo del Greco y noticia de las obras ejecutadas hasta la fecha por el patronato*, editado por la Comisaría Regia de Turismo. En 1921 y como fruto de la ampliación de la colección y del edificio, se publica *Nueva Sala del Museo del Greco* firmado por Francisco Javier Sánchez Cantón. En estas tres primitivas publicaciones se enumeraban los lienzos que iban conformando la colección del edificio del museo, pero apenas nos ofrecen datos la procedencia que determinen las obras o cuáles fueron donadas por el marqués y cuáles se compraron (y a quién) con la asignación presupuestaria del centro. Hasta el año 1968 no volverá a realizarse ningún otro catálogo de obras del museo cuando, firmado por María Elena Gómez Moreno, las Fundaciones Vega-Inclán editaban el *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo*. En él, la propia directora daba cuenta de su necesidad y del hecho de que se hubieran incorporado piezas nuevas procedentes del legado testamentario del año 1942 y además, añadía las pinturas que colgaban en las paredes de la casa y que no figuraban en las publicaciones anteriores.

Lamentablemente, ninguno de ellos nos aporta datos sobre el resto de la colección. No tenemos inventarios ni noticias sobre el mobiliario, la escultura, la cerámica y demás objetos, tan importantes en la ambientación de los edificios, especialmente en las estancias de la casa. A todo ello, se suma el movimiento interno de bienes que hubo entre las sedes que componían las Fundaciones y que rara vez quedó reflejado en un documento oficial. Tanto Rodríguez de Rivas como Gómez Moreno reorganizaron parte de las colecciones de mobiliario, cerámica, escultura, incluso la pinacoteca, con excepción de la colección de grecos. Esto, si nos referimos a períodos relativamente recientes aunque la dificultad aumenta si nos retrotraemos a la época del marqués. Apenas conservamos documentación de las compras y debemos reconstruir la historia por noticias entresacadas de su correspondencia personal y del inventario que se realiza en su testamentaría. Ya hemos visto como el marqués fue el marchante de pintura clásica española más importante del momento. Esto trajo como consecuencia que a lo largo de los años la colección que se exhibía en la casa cambiara con frecuencia de dueño, especialmente en los primeros años del siglo XX, tras la inauguración del museo. Teniendo en cuenta que las obras con las que se ambientó la casa eran propiedad particular al igual que el edificio y que no pasaron al Estado hasta 1942, el panorama no puede ser más dificultoso a la hora de ver la evolución histórica de las distintas salas que componían el espacio, sumamente cambiantes, y la sorpresa que experimentamos al ver colgadas en las paredes obras de Velázquez o del Greco que ya no forman parte de los fondos. Comenzaremos por la colección de grecos.

LOS GRECOS: HISTORIA DE UNA COLECCIÓN EXCEPCIONAL

Y tan excepcional. Porque el marqués sólo donó uno de los cuadros del Greco al Estado, concretamente las *Lágrimas de San Pedro* y porque no lo pudo vender. De hecho, no lució en el

instaladas en los ventanales del museo y sobre todo los dos cortinones azules que enmarcaban la *Vista y Plano*, en su primer montaje museográfico.

museo sino en las salas de la casa hasta su muerte en 1942 y, posteriormente, se respetó este montaje exhibiéndolo sobre un caballete en la sala de la planta alta, dedicada a recrear el estudio y el taller del pintor que fue *musealizada* por María Elena Gómez Moreno. Como ya se ha señalado³, casi toda la colección de grecos del museo procedía de los fondos públicos que él generosamente restauró y logró que fueran adscritos al museo recién creado, así como que el Estado asumiera su mantenimiento. Realmente sólo pasó a la colección del centro un Greco de su propiedad. Además, consiguió un depósito⁴ de cuadros del Prado, entre ellos el *San Bernardino*, que había sido “retenido” en el museo, procedente del Instituto de Segunda Enseñanza de Toledo. El conjunto más importante de lienzos, los trece que componen el conjunto del Apostolado, provenían del Asilo de Pobres, institución dependiente de la Diputación Provincial, depositados en la sede del Museo Provincial en San Juan de los Reyes, al igual que la *Vista y Plano de Toledo* y los retratos de los hermanos Covarrubias. Con la excusa bien intencionada de su restauración, el marqués se ganaría fama de mecenas dado que, siguiendo su estrategia habitual, costearía el importe del trabajo de limpieza y forrado de los lienzos así como su nuevo enmarcado y, de paso, obtendría los apoyos políticos necesarios para que las obras fueran adscritas a su nuevo y flamante proyecto de museo y no a sus respectivas instituciones, con gran indignación de algunos de sus representantes, como iremos viendo en estas páginas.

La exhibición de todos los grecos se concentrará en la parte baja del edificio del museo, junto a la entrada y la conserjería, en salas que les dan nombre (Sala del Apostolado, Sala de la Vista y Plano, Sala del San Bernardino...), ocupando los espacios donde, actualmente, están ubicadas la tienda y la sala de conferencias del centro. Son el primitivo y reducido *sancta sanctorum* fundacional. En el primer plano publicado en el catálogo de 1912 se puede apreciar cómo se va conformando el edificio y sus sucesivas ampliaciones (Sala de Carlos II, Biblioteca, etc.) en torno a este núcleo de pinturas del Greco, al que se irán añadiendo las salas de pintura española en planta alta y baja y la biblioteca original del museo, a la que unos años después se adosará la capilla que albergará el retablo del San Bernardino.

La Vista y Plano de Toledo

Toledo fue representada por el Greco en al menos dos obras emblemáticas que hayan llegado hasta nosotros: La *Vista de Toledo o Toledo en tormenta* (1597-1607. Nueva York, Metropolitan Museum of Art) y la *Vista y Plano de Toledo* (1608-1614. Toledo, Museo del Greco). Según el historiador Elías Tormo (1930) la pieza ingresó en el Museo del Greco en 1910 procedente, junto con los retratos, de las colecciones de la Biblioteca del Palacio Arzobispal, donde es

³ Como han señalado Álvarez Lopera 1987 y 2000 y Menéndez 2006, Lavín 2007 o Redondo Cuesta 2007, la lista de obras del Greco que pasaron por las paredes del museo y que ya no forman parte de sus fondos resulta descorazonadora: en el Prado se encuentran actualmente el *San Sebastián* y el *Retrato de Julián Romero de las Hazañas con su santo patrón*; en el Museo Nacional de Arte de Cataluña un *Cristo con la Cruz a cuestas* y en el Museo Thyssen la *Inmaculada*. Si salimos de España, distribuidos por museos americanos tenemos el *Retrato de Fraile Trinitario* del Nelson-Atkins Museum of Art en Kansas City, el *Retrato del Cardenal Niño de Guevara* de Metropolitan de Nueva York o el *Retrato de Dama* del Museo de Arte de Filadelfia. En la Pinacoteca Nacional de Atenas puede verse el fragmento del Coro Angélico que es parte de la *Anunciación* de la colección del BSCH. El expolio de obras del Greco en las primeras décadas del siglo es desolador. A ello debemos añadir la última obra del Greco que salió del museo en 1940 por el intercambio de obras con el Gobierno francés tras la guerra (y que permitió la vuelta de la Dama de Elche o el Tesoro de Guarrazar), el *Retrato de Antonio de Covarrubias* que, actualmente, se exhibe en las salas del Louvre.

⁴ Real Orden de 12 de abril de 1902.

mencionado⁵ por primera vez por el Conde de Maule en 1812. Sin embargo, no existe entre los estudiosos un consenso generalizado sobre quién fue el responsable del encargo. Para algunos, posiblemente fue realizado por Don Pedro Salazar y Mendoza, administrador del Hospital de San Juan Bautista, construido por mandato del cardenal Tavera. El hecho de que el edificio se represente aislado del conjunto, sobre una nube, concediéndole un tratamiento especial ha vinculado el encargo al administrador del Hospital. Para otros autores, como Cossío, lo habría realizado el Cabildo Municipal debido a la fidelidad con la que se representa la ciudad de Toledo, que convierte la obra en un documento geográfico y estadístico con su plano topográfico y su leyenda numerada. El mismo origen es defendido por Moraleda que en la revista publicada para conmemorar el tercer centenario de la muerte del Greco dice que “la Vista y Plano de Toledo fue propiedad del Ayuntamiento, quien lo cedió a la Comisión Provincial de Monumentos para el Museo Provincial cuando este perteneció a la Comisión que le formó”. De hecho, el fotógrafo escocés Alexander Lamont Henderson, nos ha legado la única fotografía conocida de la obra, colgada en San Juan de los Reyes, sede del Museo Provincial en aquellos años.

En los registros de los bienes del Greco de 1614 y de Jorge Manuel de 1621 aparecen varios paisajes de Toledo. Tanto la *Vista de Toledo* como la *Vista y Plano* podrían haber pasado a la muerte del Greco a manos de Salazar y Mendoza, ya que ambas obras aparecen reflejadas en el inventario que se confecciona a su muerte en 1629, bien porque hubieran sido encargos suyos, bien porque gustara de mapas y vistas corográficas. La primera, pasaría a la colección del Conde de Arcos, mientras que la *Vista y Plano de Toledo* reaparecería en 1641 formando parte de la colección del canónigo Gregorio Barreiro valorada sólo en dieciocho ducados. Nada más sabemos de los avatares posteriores del lienzo y de cómo llega al Ayuntamiento y a las salas del provisional Museo Provincial, desde donde pasó adscrita al Museo del Greco, no sin una serie de vicisitudes. En el catálogo de la exposición de la Real Academia de San Fernando, A. Barcia, director de Museo de Estampas de la Biblioteca Nacional, decía “La Vista, que tan particularmente se señala en la obra del Greco, y que a su importancia artística reúne la de ser inapreciable documento histórico para la ciudad Imperial, tiene además, para aumentar sus quilates, la genial y preciosa composición abocetada de la Virgen que trae la casulla a San Ildefonso, y el bello retrato, que ciertamente lo es, del joven que en primer término sostiene y muestra el plano de la ciudad, retrato al que puede decirse que en esta ocasión ha debido el cuadro su suerte. Ya en otra ocasión ha podido verse este cuadro en Madrid: figuró en la Exposición Histórica de 1892; pero, además de lo sucio y ennegrecido que estaba, le tocó ser puesto en sitio de pésimas condiciones, por oscuro y alto; de modo que si para saber lo que representaba y formarse idea del conjunto puede decirse que se vio entonces, para apreciarlo artísticamente, para verlo como hay que ver una obra artística, puede decirse con más fundamento que ni se vio entonces ni hasta ahora se ha visto”.

En el mismo catálogo nos relata cómo durante una visita de un miembro de la Junta de Iconografía Nacional en octubre de 1908, éste logró ver de milagro la obra en el Museo Provincial, dado que la entrada estaba prohibida ante el riesgo de derrumbe del edificio. Eligió los retratos de los *Covarrubias* y el *San Juan de Ávila* para su restauración y forzosamente asumió también la *Vista y Plano*, justificando su inclusión por el retrato del joven toledano que sostenía el plano. Los trece lienzos del apostolado quedaron fuera, al determinar la Junta que excedía a sus obligaciones. El lamentable estado en que se encontraba conmovió a este miembro de la Junta de Iconografía “que vio el cuadro y pudo apreciar el triste estado en que se

⁵ Álvarez Lopera 1999, p.424.

hallaba, que era poco menos que deshaciéndose; vio cuan necesario era que se forrara convenientemente cuanto antes, si no se quería que pronto quedara de tan interesante lienzo sólo la memoria. Y como al fin la figura tan principal es un retrato, aunque discutido, juzgó que tocaba a la Junta poner remedio. Lo propuso a ella y tras las inevitables discusiones y dificultades, la Junta acordó que se hiciera. En vista de lo cual, otro de sus individuos, campeón insigne de grandes maestros, abogó porque se comprendieran en el acuerdo los otros tres retratos del Greco, que se encontraban en el mismo caso y en el mismo local⁶. El lienzo y los retratos fueron trasladados al Museo del Prado para su restauración. Allí D. Enrique Martínez Cubells los forró y limpió y se encargaron nuevos marcos que fueron confeccionados por el dorador D. Juan García Ruiz, marco con el que la obra ha sido exhibida hasta el año 2011 cuando se encargó uno nuevo, también en el Museo del Prado, más acorde a su importancia. Tras su exhibición en San Fernando, el Presidente de la Junta y el Ministro deciden que las obras – incluida la *Vista y Plano* – sean depositadas en el Museo del Greco “hasta que en Toledo se les señale sitio en que puedan colocarse desde luego, y donde decorosa y seguramente los disfrute el público, bien custodiados, respetando los marcos que se les han puesto, y sin hacer en los tales cuadros alteración alguna sin consultar a la Junta. Por cuenta de la misma han corrido todos los gastos...” Y es así como esta obra maestra -junto con los retratos y el conjunto del Apostolado- pasará del Museo Provincial al Museo del Greco, con gran disgusto de su director y de los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos.

La *Vista y Plano* ha salido en escasísimas ocasiones del museo. Quizá la más señalada fue la que se produjo para su exhibición en el pabellón de la Exposición de Sevilla de 1992. Posteriormente, sólo se ha trasladado al Museo del Prado para pequeñas intervenciones de consolidación y, dentro de la propia ciudad, a la Real Fundación de Toledo durante el cierre del museo de 2006-2011 y, obligadamente, a la exposición antológica del cuarto centenario durante el 2014 en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Su condición de pieza única y su fragilidad constatada en los informes⁷ de restauración desaconsejan movimientos.

El cuadro, cercano a su última producción y que no presenta firma, ofrece una imagen de la fachada norte de la ciudad acompañada de cuatro motivos alegóricos. El Greco ha representado la vista de la ciudad, donde se observan la muralla con las puertas de El Vado, Bisagra, Alfonso VI y El Cambrón, el Alcázar, la Catedral, varias torres de iglesias y conventos, el Castillo de San Servando, el Puente de Alcántara y a la derecha, los monasterios de San Ildefonso y San Bartolomé. El pintor ha escogido para realizar la composición un punto alto cercano al Hospital Tavera, (posiblemente la colina del actual cementerio) frente a la Puerta Nueva de Bisagra en el camino de Madrid, cambiando el tradicional punto de llegada a la ciudad, centrado en el Puente de Alcántara y el camino de Córdoba. En primer plano, a la izquierda, aparece una alegoría del río Tajo bajo la apariencia de un joven desnudo, que en un forzado escorzo de canon manierista, sujeta con la mano derecha un cántaro del que surge el agua y una cornucopia de la que fluyen todo tipo de alimentos y riquezas. El griego recupera así las pautas del Helenismo, que ya había representado al río como un anciano que proporciona prosperidad y abundancia a las tierras que baña. En el lateral derecho, un joven vestido a la moda del siglo XVII sostiene entre las

⁶ El mismo texto fue previamente publicado en la *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 1908, t.XIX nº 9-10. La historia ha sido tratada por Álvarez Lopera en el artículo “El Greco y sus obras entre dos exposiciones (1902-1909)” Catálogo de la exposición *El Greco, Toledo 1900*, Ed. MCU y CCM, 2008.

⁷ Informes realizados por Rafael Alonso, restaurador del Museo del Prado. También Estudio técnico realizado por el Instituto del Patrimonio Cultural, 2007. Véase en Antelo, Del Egido, Gabaldón y Vega “Estudio Preliminar con radiación infrarroja” Catálogo exposición *El Greco, Toledo 1900*. 2007, p. 245.

manos un plano de Toledo. Algunos estudiosos han visto en esta figura a Jorge Manuel, el hijo del Greco, pero es poco probable que lo fuera por motivos de edad, pues tendría treinta años en el momento en que se pintó la obra. El plano ofrece una cuidada descripción topográfica⁸ de la ciudad con la clave de todos los edificios importantes y ayuda a identificar en planta muchas de las reformas urbanas que en este momento están convirtiendo Toledo en una ciudad moderna, de acuerdo con los principios del urbanismo renacentista. Acompañando al plano aparece una inscripción que señala cada uno de los edificios e ilustra sobre la iconografía adoptada de la mano del propio Greco, aunque algunos estudiosos piensan que tanto en el plano como en la leyenda podría haber intervenido su hijo plasmando sus conocimientos arquitectónicos. La transcripción completa de la leyenda reza así:

Ha sido forzoso poner el Hospital de don Juan Tavera en forma de modelo porque solo venía a cubrir la puesta de Visagra más subía el cimborrio o cúpula de manera que sobrepujaba la ciudad y así una vez puesto como modelo y movido de su lugar me pareció mostrar la haz antes que otra parte, y en lo demás de cómo viene con la ciudad se verá en la planta...también en la historia de Nuestra Señora que trahe la casulla de San Ildefonso, para su ornato y hacer las figuras grandes, me ha valido en çierta manera de ser cuerpos celestiales, como vemos en las luces que, vistas de lexos por pequeñas que sean, parecen grandes.

Sobre una nube blanca de gran tamaño aparece el Hospital Tavera inacabado, a modo de maqueta. El Greco ha variado la posición del Hospital pintando su fachada, como él mismo explica en la inscripción, para mostrarlo como ejemplo de la nueva arquitectura renacentista que estaba transformando la ciudad. Finalmente, sobre el cielo azul y nuboso que parece arropar la ciudad y en perfecta alineación con la torre de la catedral, aparece la Virgen acompañada por ángeles para imponer la casulla a San Ildefonso, patrono de Toledo. A esta escena hace alusión la segunda parte de la leyenda que acompaña al plano de Toledo. Por el estilo empleado, con una pincelada muy fluida, casi traslúcida como una acuarela, la utilización de una escasa capa de pintura que deja ver la trama del lienzo, la indefinición de las figuras del joven que sujeta el plano y de la figura de la Virgen, el canon alargado y los fondos irreales de colorido extraordinariamente vivo, la mayoría de la crítica sitúa la obra hacia 1610-1614, en un estilo propio de los últimos años de actividad del candiota. Ya hemos dicho que el estado de conservación de la pintura es frágil debido, en parte, a la forma de trabajar del maestro que da una sutil imprimación de la tela que deja ver su relieve, con el que juega para crear volumen. Cualquier variación en la urdimbre y la trama del tejido provocan el desprendimiento de la capa pictórica, que es mínima. Asombra además la aparente ausencia de dibujo previo incluso en el caserío toledano que adquiere un aire cubista que, como muchas veces se ha señalado, anticipa en casi tres siglos a Cézanne. Sólo es perceptible a simple vista la cuadrícula utilizada para traspasar el dibujo del plano al lienzo con total precisión.

Estamos ante una de las primeras obras donde se trata la pintura de paisaje de forma independiente, tema totalmente devaluado en la época. Junto al retrato y a las naturalezas muertas, ocupaba las últimas jerarquías de géneros pictóricos y, ciertamente, no gozaba de gran estima. Una de las grandes aportaciones del Greco a la pintura española será, precisamente, la

⁸ El plano es el primero conocido del trazado viario de la ciudad. Autores como Calduch “El Greco Cartógrafo: Vista y Plano de Toledo (1608-1614)”, en *Revista de la Universidad Politécnica de Valencia*, nº 19, 2012. El investigador lo pone en relación con las plantas de fortificaciones militares de la época y pone en la palestra los conocimientos cartográficos que podría haber tenido el pintor.

de abordar con un tratamiento distinto estos temas. Además, la querencia por el paisaje⁹ era una herencia de su formación veneciana y lo utilizará en muchas de sus obras. La ciudad real o imaginaria aparece una y otra vez en fondos lejanos, bajo cristos crucificados, inmaculadas o en el excepcional *Laocoonte*, una de sus pocas incursiones en temas mitológicos y donde edificios emblemáticos de Toledo aparecen asimilados a la ciudad de Troya. Este género, absolutamente novedoso en lo referente a vistas acompañadas de plano, nos habla de la producción iniciada por el Greco y probablemente por su hijo, de este nuevo tipo de pintura para el mercado interno español, que aunaba la simbología representativa de la ciudad con el simple paisajismo decorativo. Para ello, el cretense recurre a sus conocimientos adquiridos en Candía, donde tenemos noticia de que se relacionó con el también cartógrafo cretense George Sideros (aunque no tengamos constancia de que trabajó como cartógrafo) y en Venecia, donde con toda probabilidad conoció la grandiosa *Vista de Venecia* de Barbari.¹⁰ También sabemos que en su biblioteca figuraba un ejemplar de *Civitates Orbis Terrarum*, publicado en 1574. Algunos autores como Marías¹¹ señalan que quizá la idea de la imagen doble de Toledo fuera sugerida por la *Vista y Planta de Londres* de John Norden fechada en 1600, que poseía Salazar.

A todo lo expuesto sobre esta pieza única en su género, me gustaría introducir nuevas perspectivas y plantear otras hipótesis. En este mismo sentido, creo que existe un elemento que debería ser tenido en cuenta a la hora de analizar esta compleja obra y es la *Forma Urbis* de la ciudad de Roma. La *Forma Urbis*¹² era un relieve de mármol de la época de los Severos que mostraba la planta de la ciudad de Roma a escala 1:240 que, en su origen, tenía ciento cincuenta lastras de mármol de 60x43 pies. Se conservan actualmente 1.186 fragmentos, un 15% del total. El original en que se basaba debió ser de época de Augusto y fue creado por orden del emperador cuando reorganizó la ciudad en catorce distritos o regiones. Ocupaba todo el muro sur de una estancia –quizá la Prefectura Urbis– situada junto al Templo de la Paz (en sus paredes aún se pueden ver los orificios de sujeción). Dicho templo fue construido por Vespasiano hacia el año 75 d.C. para conmemorar su victoria sobre los judíos y el candelabro de siete brazos –representado en el cercano Arco de Tito– y las trompetas de plata, traídas de Jerusalén como botín de guerra, también se guardaban allí. De todo este complejo apenas se conserva una parte en el actual Foro Romano. Tras resultar dañado en numerosas ocasiones, el recinto fue abandonado en el siglo V. El sector mejor conservado se incorporó a la obra edilicia de la Iglesia de San Cosme y San Damián, fundada por el Papa Félix en el 527. La planta cayó en el olvido hasta el siglo XVI.

Hacia 1562 el Cardenal Farnese hizo cavar dentro del templo y encontró miles de fragmentos del plano, que trasladó a su palacio romano. “Mi ricordo di aver veduto cavare dentro alla Chiesa dei SS Cosma e Damiano; e vi fu trovata la pianta di Roma ploffilata di marmo, e detta pianta servire per incrostatura del muro; certa cosa e che detto tempio fusse edificato in honore di Romolo e Remo; e tal presente detta pianta si trova nell’ántiquarium del Cardinal Farnese”. Así describía Flaminio Vaca en sus *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi di Roma*, publicadas en 1594, el hallazgo. En aquellos años, en el palacio se formaba la *escuela pública del mundo* aunando piezas arqueológicas, colecciones diversas de Bellas Artes y una erudita biblioteca, alrededor de un grupo selecto de estudiosos humanistas que se alojaban o se reunían

⁹ Martínez-Burgos 2008.

¹⁰ Brown y Kagan 1982, p. 45.

¹¹ Marías 2001, p.12.

¹² *Forma Urbis* 2006. Rodríguez Almeida “Forma Urbis Antiquae, le mappe marmoree di Roma tra la Republica e Settimio Severo”. *Collection de l’Ecole Française de Roma*, nº 305, 2002.

bajo su mecenazgo. En este grupo estaban personajes como Dosio, Pirro Ligorio u Onofrio Panvinio. Este último fue el primer anticuario y conservador del museo y de la biblioteca del gran nipote del Papa Farnese y permanecerá en este cargo hasta su muerte en 1568. En ese año será Fulvio Orsini el que ocupe su puesto y con el que se relacione nuestro pintor cuando llega al palacio en 1570. El cardenal ordenará las excavaciones con la esperanza, alimentada por la corte de humanistas, de reconstruir el colosal puzzle de mármol y “restaurar” así su reinado sobre la antigua Roma de los césares, una misión de gran valor simbólico para los Farnese, pues se consideraban los herederos de las grandes *gens* romanas. La familia Farnese estaba muy vinculada a la ciudad y embarcada en su recuperación después del saqueo de las tropas de Carlos V. El Papa Farnese Paolo III había hecho construir su palacio sobre el Campidoglio –al lado de Santa María in Aracoeli- dominando los Foros, en un gesto simbólico de querer establecerse en el corazón de la Antigua Roma como un nuevo César. Su sobrino nieto, el Cardenal Alejandro Farnese, contribuirá de forma decisiva a este proyecto, apoyando todas las empresas que contribuyeran al estudio de la antigua urbe.

Los primeros estudios sobre la topografía romana se habían comenzado en el *quattrocento* de la mano de Brunelleschi, Donatello o Alberti, pero será Rafael quién, bajo el impulso de Alberti, conciba la idea de reconstruir la planimetría de la antigua ciudad uniendo el análisis de las fuentes de la antigüedad¹³ y la medición de los restos arqueológicos. La idea no llegará a materializarse pero abrirá el camino a los estudios de Panvinio y Orsini. La recuperación de la Forma Urbis acrecentaba el interés de los estudiosos que esperaban poder reconstruir la planta cierta de la mítica Roma que afluía bajo sus pies. Panvinio escribirá sobre el tema en su *Corpus de la Antigüedad Romana*. De estos estudios se conservan los diseños de los fragmentos en el *Codice Vaticano Latino 3439*. El interés fue heredado por su sucesor pero el único fragmento publicado por Orsini fue el de los *Ludus Magnus*. A la muerte de Orsini en 1600, el estudio de estos fragmentos pierde fuerza y en el inventario Farnese de 1644 aparecen anotados ciento once trozos de mármol conservados en el patio del palacio. De allí fueron sacados por la reestructuración que se hace en época de Cristina de Suecia y usados dentro del muro del jardín secreto que se asomaba sobre el Tíber. Actualmente estas piezas se conservan en los Museos Capitolinos y en el Museo de la Civilización Romana.

De todo lo anterior podemos colegir que cuando el pintor griego llega a la corte farnesina en 1570, el debate sobre la planta de la antigua ciudad de Roma estaba en su punto más álgido. Resulta factible imaginar al Greco inmerso en el debate erudito, dado que como ya hemos señalado, él mismo poseía conocimientos cartográficos. Es muy probable que muchos años más tarde la impresión que aquellos estudios sobre la planimetría, de hondas implicaciones políticas y simbólicas, se viera reflejada en la confección de una de sus obras más insólitas y sin referentes directos en otras pinturas de la época: la *Vista y Plano de Toledo*.

Interesante también resulta el doble juego de planos y de puntos de vista latentes en la obra: por un lado el *skyline* lejano de la ciudad frente al primerísimo plano de la figura del joven o de la alegoría del Tajo que requirieron otra perspectiva. La integración de todos los elementos en un lienzo de considerables dimensiones constituía para el cretense un ejercicio de difícil planteamiento y por ello explícita en la leyenda las soluciones por él adoptadas. Esta pequeña anotación en la base del plano constituye uno de los temas más controvertidos entre los investigadores: declaración de principios estéticos del pintor, justificación del antinaturalismo de

¹³ Le Pera 2011, p.168.

la obra -en pleno auge del naturalismo barroco- o incluso teorías neoplatónicas, son algunas de las interpretaciones que se han dado. Marías ha sugerido la posibilidad de que el cuadro fuera una obra de investigación, a modo de banco de pruebas, del propio pintor: "la Vista y Plano nos muestra a las claras algunas de las pretensiones, de investigación visual y formal de la naturaleza, que estuvieron en el origen de cuadros tal vez sin clientes, quizá producidos para sí mismo". Lo que es evidente es la existencia de un ejercicio crítico¹⁴ del género por parte del pintor ya que, aunque la vista frontal y el plano se complementan en la representación física de la *urbs*, la ciudad es irrepresentable en su globalidad, puesto que con ambas soluciones no se refleja el significado histórico, religioso y humano de la *civitas*. Para ello hay que acudir a la inclusión de otros elementos que plasmen dichos aspectos. De ahí las sucesivas alegorías y las licencias reseñadas en el uso del canon y la perspectiva con el fin de codificar la ciudad en su totalidad, de lo que se desprende la especial dificultad para "leer" esta obra.

Para J. Brown y R. Kagan,¹⁵ las vistas emblemáticas de ciudades pasarían de moda en el s XVII, fruto del rigor y exactitud con el que debían trabajar los paisajistas, pero para el Greco y sus contemporáneos la *vista emblemática* todavía era un medio eficaz de expresar la "construcción" de la idea de Toledo. Su complejo significado ha sido pocas veces reflejado en la bibliografía, ya que siempre se ha establecido una contraposición entre la *Vista de Toledo* custodiada en el Museo Metropolitano y la *Vista y Plano de Toledo* del Museo del Greco, realizándose una lectura excesivamente simplista de ambas obras, como la ciudad onírica y alucinada la primera, frente al realismo supuestamente objetivo de la segunda. La crítica ha discutido mucho tiempo la mayor o menor fidelidad a lo real de las vistas del griego, concluyendo que el pintor inventaba edificios y cambiaba ubicaciones reales en lo que se ha denominado "desarquitecturalización" de sus arquitecturas¹⁶, es decir, una espiritualización o desmaterialización en la forma de captar los elementos que componen el paisaje, incluyendo la propia topografía, en una dualidad de lenguajes permanente que hace que para unos, ésta sea una composición caracterizada por la "exactitud topográfica" mientras que para otros,¹⁷ más que una vista, sea un paisaje imaginario, ideal y emblemático.

La importancia y el simbolismo de la *Vista y Plano* -obra que creemos fue expresamente encargada al autor, ya fuera el Ayuntamiento de la ciudad o por Don Pedro Salazar de Mendoza- radica en su intención: el lienzo respondería al deseo por parte del cliente y de otros ilustres toledanos de plasmar en una imagen la profunda renovación urbana que en estos momentos vivía la urbe. El deseo del regreso de la corte imperial, que se hallaba en Madrid desde 1561, había dado lugar a un ambicioso programa de reformas urbanas¹⁸ y de construcción en el moderno estilo renacentista, patrocinado por el Cabildo Municipal, la burguesía, la nobleza y el Arzobispado. Toledo perseguía el regreso de los reyes no sólo por razones de prestigio, sino también económicas, pues la corte aportaba una gran cantidad de dinero al municipio. Toledo había dejado de ser una ciudad oscura y medieval para convertirse en una urbe moderna, cuyos espacios y edificios públicos habían sido reconstruidos y adaptados de acuerdo a los principios de los tratadistas italianos, adecuada para ofrecer al rey una sede acorde a sus gustos artísticos. El *Plano* de la ciudad nos permite apreciar en planta el nuevo trazado de ciertas calles, buscando la línea recta o las reformas en las plazas medievales de Zocodover, la Plaza Mayor o la Plaza del

¹⁴ Marías 1997, p.269 y 2001, p.15.

¹⁵ Brown y Kagan 1982, p.52.

¹⁶ Álvarez Lopera 1999, p.156 y Marías y Bustamante, 1981.

¹⁷ Martínez-Burgos 2005, p.394.

¹⁸ Díez del Corral 1987.

Ayuntamiento remodelada por Alonso de Covarrubias. El edificio del Ayuntamiento se construyó sobre un proyecto de Juan de Herrera, modificado parcialmente por el hijo del Greco, Jorge Manuel Theotocópuli. La preocupación por el regreso de la corte impregna la literatura de los eruditos toledanos de la época, que se afanan en elaborar la Historia de la ciudad. Francisco de Pisa y Jerónimo Román de la Higuera presentan Toledo en sus Historias como una ciudad antigua, urbe romana y centro de la península con los visigodos. Su glorioso pasado y sus restos arqueológicos hacen de ella una *Nueva Roma*, sede por tanto propicia para albergar el imperio del nuevo César, Felipe II. En estos tratados aparecen como tema recurrente las ruinas del teatro romano, se da noticia de los restos del acueducto junto al puente de Alcántara o se relata la existencia de un templo dedicado a Hércules...de la misma manera que se buscan analogías que presenten a Toledo como una *Nueva Roma*: Toledo tiene colinas como la ciudad eterna, un río como el Tíber... Este proceso de mitificación no es exclusivo de la Toledo del XVI. Lisboa o Sevilla, por ejemplo, sufrirán una corografía similar¹⁹.

En todo este debate vuelve a aparecer de fondo la erudita investigación sobre la Forma Urbs a la que el Greco había tenido acceso en su estancia romana en el Palacio Farnese. Resulta evidente el paralelismo entre las intenciones del Cardenal para “recuperar” y magnificar la ciudad de los césares y los motivos de los dirigentes toledanos para exaltar la ciudad imperial asimilándola a su pasado romano. El griego, por sus probables conocimientos cartográficos, su sólida formación humanística, su conocimiento cierto de la urbe romana y su demostrada maestría pictórica, reunía todos los requisitos para dar forma a un encargo de una complejidad extraordinaria. Si los historiadores destacan la antigüedad de Toledo mediante la palabra, el cretense va a hacer lo mismo, sirviéndose de imágenes. En la obra se recogen selectivamente monumentos que atestiguan el importante pasado de la ciudad: el puente de Alcántara, que fue construido por los romanos o el Castillo de San Servando, que habría sido sucesivamente basílica visigoda, fortaleza árabe y monasterio cristiano. Todos estos cimientos clásicos de la ciudad se sintetizan en la alegoría del Tajo como una figura clásica sosteniendo la cornucopia; el color dorado de la misma responde a la idea, recogida por varios textos en la época, de que el río llevaba arenas de oro²⁰. En la Antigüedad la importancia de este elemento es manifiesta, de ahí su primer plano pues el Greco considera el río como un rasgo de identidad de la ciudad, hecho que le lleva a desviarlo para hacerlo visible en la *Vista de Toledo* del Metropolitano.

Pero además, los eruditos de aquel tiempo también veían Toledo como una ciudad divina, la *Nueva Jerusalén*, en estrecha conexión con la ciudad mitológica, con la nueva Roma imperial, la Roma cristiana, sede del poder religioso y secular. El Greco refleja en la obra el carácter sagrado de la ciudad presentándolo como motivo que justificaría el regreso de la Corte. La santidad de Toledo se plasma en la escena de la imposición de la casulla a San Ildefonso y en la silueta de la Catedral. Con este motivo se demostraba que el santo patrono de la ciudad -obispo entre 657 y 667 y a quién se le aparece la Virgen en dos ocasiones- y la ciudad misma estaban bajo la protección de la madre de Dios. El pintor sitúa en el punto central de la composición la figura de la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso, al que alude en la inscripción sobre el Plano. De ese modo se reivindica la especial importancia que tiene Toledo dentro del culto católico. La torre de la Catedral simboliza el papel venerable de Toledo como sede primada y hogar de las más altas autoridades religiosas y civiles del país. La amplitud del trazo y los colores irreales y eléctricos, utilizados por el autor para representar el celaje nuboso y azul que cubre la ciudad, la

¹⁹ Mínguez 2009.

²⁰ Cámara 1994.

sumergen en una luz irreal que convierte la urbe en algo onírico. El paisaje brillante y la luz divina completan la visión de Toledo como la Jerusalén celestial. Pero nuevamente, la imagen sagrada de la ciudad no deja de estar sesgada ya que de ella se han extirpado los elementos semíticos²¹, su mudejarismo físico y cultural: Ninguna huella árabe o judía puede sugerirse en toda la vista, que borra la vieja ciudad mudéjar y resalta los monumentos dignos del emperador, de la corte y de la sede primada del cristianismo triunfante tras la contrarreforma católica.

Independientemente de las numerosas opiniones de los estudiosos, lo que ponen de manifiesto una y otra vez, es la indudable gran complejidad de la obra, su carácter excepcional, conferido por el uso del espacio y la perspectiva distorsionados y de los elementos alegóricos. El Greco consiguió mostrar la ciudad como un lugar especial, vehemente, telúrico, pleno de simbolismo. Sea como Nueva Roma, Troya o Jerusalén, Toledo siempre será "La Ciudad del Greco" a la que legó la Fama al convertirla en un escenario mítico, sin importar el destino que la historia le tenía reservado y en el que el Marqués de la Vega-Inclán jugó un papel determinante tras trescientos años de silencio.

El Apostolado: un destino para trece lienzos del Greco

En abril de 1910, mes en el que se inauguraba el Museo del Greco de Toledo, en las salas bajas del mismo podían verse colgados y restaurados los trece lienzos de la serie del Apostolado que tantos quebraderos de cabeza habían dado a Vega-Inclán. Desde que el marqués había visto el estado lamentable en el que se encontraba las pinturas en el Museo Provincial, no había cejado en el empeño de restaurarlas y exponerlas de una forma digna en el edificio que reconstruía en la judería toledana. De hecho, parte de la justificación pública del proyecto del futuro museo tenía su origen en la custodia y restauración de las obras del cretense que estaban abandonadas por distintos lugares de Toledo y muy especialmente en este Apostolado²², objeto de las críticas de los viajeros, historiadores y artistas que pasaban por la ciudad; así el crítico Julius Meier-Graefe publicará, refiriéndose a estas pinturas que estaban en ese momento en el Museo Provincial: "se encuentran en un estado que pone los pelos de punta, dando cuenta del grado de aprecio que se tiene a El Greco en España". En su visita a la ciudad del Tajo, Vega-Inclán ya le anticipaba que iban a restaurarse en Madrid. Una vez más recurrió, por recomendación del Ministro de Instrucción Pública, a uno de los restauradores más importantes de la época, Salvador Martínez Cubells, que realizando un cuidadoso trabajo en los talleres del Museo del Prado²³ costado por el propio marqués, salvó los cuadros de la ruina a la que estaban fatalmente condenados. Ya hemos visto que esta colección quedó fuera del ámbito de trabajo de la Junta de Iconografía Nacional que a su pesar, no los consideró retratos. De este modo lo relataba A. Bádenas en el catálogo de la exposición de 1909 en la Real Academia de San Fernando: "Bien hubieran deseado los que han promovido esta buena obra extenderla al menos al Apostolado, del mismo autor, tan necesitado y casi tan merecedor de ella como estos

²¹ Como señala Palomero 2006, pp.321-347 "la Vista y Plano del genial cretense conservada en el Museo del Greco refleja esa imagen utópica, en la que se han borrado las huellas musulmanas y judías, de un modo paradigmático... La ciudad sagrada por excelencia del cristianismo, con un corto tiempo de tolerancia, que no de convivencia, finalizó con la conversión forzosa de judíos y moriscos y el triunfo del catolicismo contrarreformista, cuya imagen imperial quedó plasmada plenamente en la Vista de Toledo del Greco".

²² Sobre este Apostolado del Museo, véase el artículo de Lavín y Carroble "El Apostolado del Museo del Greco: Un destino para trece lienzos del Greco". Catálogo de la exposición *El Greco: Los Apóstoles, Santos y "locos de Dios"*, Ed. Fundación Greco 2014, 2010.

²³ Estudiado en Alonso 2008 y catálogo de la exposición *El Greco: Apostolados*, 2002.

retratos; pero aun cuando estirando un poco forzadamente la cosa, los tales Apóstoles pudieran figurar entre los retratos desconocidos: tan marcada individualidad presentan; no podía bastar esto para que la Junta se determinara a lo que al parecer, se salía de sus atribuciones. Por fortuna esta docena de toledanos desconocidos, transformados en apóstoles, encontró munífico patrono, no atado por clausulas reglamentarias, en el Marqués de la Vega-Inclán, el afortunado poseedor y restaurador de la casa del Greco, y gracias a él, el Apostolado y algunos cuadros más se encuentran ya en el Museo del Prado, donde están forrados y limpios, y se expondrán sin duda al público hasta que vuelvan a Toledo. Es de esperar que esto no tardará mucho, y que todos estos Grecos, algunos más, y con ellos otros cuadros toledano más o menos importantes y desconocidos, se verán dignamente colocados, con todas las condiciones apetecibles, en el edificio habilitado para Museo en la Casa del Greco, aunque independiente de ella, edificado por el marqués y ofrecido al Estado, para que bajo su guardia, con ciertas condiciones y custodia y la intervención técnica de un Patronato, formado probablemente por los señores Beruete, Cossío y Sorolla, se conserven debidamente estas obras artísticas”

Para conmemorar este salvamento, en el mes de mayo de 1909 se organiza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una de las primeras exposiciones²⁴ dedicadas al pintor. En el catálogo de la misma Vega-Inclán había incluido las reproducciones fotográficas realizadas por Mariano Moreno de algunos de los cuadros -caso del *San Bartolomé* antes y después de la restauración- convirtiéndose con esta acción en un héroe y en un generoso mecenas a los ojos de todo el país. De todo el país, excepto de la pequeña, paradójica y montaraz ciudad carpetana, que lejos de acoger con entusiasmo la interesante iniciativa *vegainclaniana*, mostraban un profundo recelo hacia su persona. Razones no les faltaban, dicho sea de paso, porque aunque el marqués brillaba con una nueva coraza de defensor del patrimonio español, ya hemos visto como hasta el momento era el mayor marchante de arte del país y había estado presente en la mayoría de las ventas de las pinturas del Greco que salieron de España y que hoy cuelgan en las salas de muchos museos americanos y europeos. De este modo, comenzaron a circular por Toledo rumores que insinuaban que los cuadros no volverían a la ciudad o que serían sustituidos por copias. La tensión en la prensa se disparó en esos días y así en el diario *La Justicia* se leían guindas como esta: “...con esto no queremos decir que el Sr. Marqués sea un chamarilero que no nos ofrece confianza y temamos nos de mañana un cambio²⁵...”

Mientras tanto, Vega-Inclán se quejaba amargamente a su amigo Sorolla de la incompreensión de la ciudad: “La exposición del Greco, un acontecimiento, pero lo pintoresco ha sido la protesta en masa de Toledo contra la exposición y sobre todo contra mí, por el arreglo de los cuadros y por erigirles un Templo en Toledo...²⁶”. El mismo día que se inauguraba la exposición el Madrid, el director del Museo Provincial, recibía una reprimenda de los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Diputación. Reunidos en sesión extraordinaria aprobaron un voto de censura al director del Museo Provincial por haber dejado salir el Apostolado sin el permiso de la Diputación, legítima dueña de los cuadros que habían depositado en el museo y exigían su devolución a la tutela de la institución, revocando el depósito²⁷ en el museo. Estos probos hombres parecían ser los únicos que ignoraban la resolución que ya había tomado el Ministro de adscribir los cuadros al nuevo Museo del Greco, donde han permanecido hasta su cierre por

²⁴ Álvarez Lopera 2008.

²⁵ Muñoz 2008, p.88. Algo habitual el cambiar originales por copias para acallar el escándalo de ventas durante esos años, como vemos en los altares laterales de la Capilla de San José.

²⁶ Lavín 2008, p.190. Recogido de Menéndez, 2006.

²⁷ Álvarez Lopera 2008, p.133 y García Serrano 2008.

remodelación en el año 2006 y donde volvieron en 2011, tras varias exposiciones temporales en España, México y Bruselas. Aunque debemos decir que la primera gran exposición oficial donde figuraron fue la Exposición del Centenario de Colón en 1892, cuando ya fueron “descubiertos” por la agudeza del crítico de arte Francisco Alcántara e incorporados a la muestra.

El número de *Apostolados* -conjunto de pinturas integrado por los apóstoles y presidido por la figura de Cristo- del Greco que se conservan actualmente son tres. Dos series se encuentran en Toledo (éste del Museo del Greco y el conservado en la Sacristía de la Catedral toledana) y una tercera se conserva en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, donde se representa a los apóstoles sólo de busto. Además, existen un gran número de apóstoles sueltos, algunos de los cuales es posible que formaran también parte de un conjunto. Tenemos noticias de otro en Almadrones y de los llamados de Arteche y Henkes, éstos de pequeño formato. La temática de estos conjuntos ha sido estudiada por Pérez Sánchez (2002) y por Marías y De Carlos (2010). Recientemente, han aparecido interesantes noticias en la revisión de inventarios toledanos efectuada por Aranda (2010) que ha documentado tres apostolados completos en Toledo en el siglo XVII y principios del XVIII. Dos de ellos de medidas ordinarias y uno de pequeño formato. El más interesante, sin ninguna duda, es el que poseía D. Félix Martínez de Ribadeneira, jurado de Toledo y escribano mayor. En el registro de bienes que se efectúa a su muerte en 1713, posee entre 16 y 21 cuadros del Greco. Son seguros de mano del cretense –ya que así lo especifica el tasador- los trece cuadros de un apostolado de tres cuartas de alto (63 cms.) que se valoran en 1.560 reales, pero también aparecen varios cuadros de apóstoles, un salvador y otro apostolado, valorado en 1.430 reales, éste sin atribución. En otro inventario fechado en 1707 y perteneciente a Dña. Manuela Ruiz Guzmán, mujer del jurado de Toledo D. Manuel Muñoz Rincón, se documenta la presencia de un San Pedro original sobre tabla de 105 cms., valorado en la nada desdeñable cantidad de 500 reales, y un apostolado de pequeño formato –una tercia de alto, esto es 28 cms.- tasado en 1.200 reales. Un último juego lo encontramos entre las posesiones del licenciado Don Alonso Díaz de Chaves, canónigo de la catedral de Toledo y en cuyo inventario fechado en 1653 aparecen 13 tablas de un apostolado de “pintura imitada” de Dominico, valoradas en 572 reales por ser obras de taller o copias. Seguramente alguno de ellos podrá identificarse con el de Oviedo por su tamaño (el que perteneció a Ribadeneira tiene las mismas medidas y una calidad elevada) o el de Arteche, de formato coincidente con el que poseía Dña. Manuela Ruiz. De los tres referidos al inicio de estas líneas, el de mayor calidad es el *Apostolado* del Museo del Greco, por ser el único enteramente autógrafo y tener muy limitada la intervención del taller. El hecho de que quedara inconcluso a la muerte del griego y no fuera acabado posteriormente, nos ha legado un conjunto único para observar la maestría de su pintura en sus últimas etapas. Los otros dos Apostolados presentan una mayor intervención de los ayudantes y la calidad de las figuras es muy variable. El de la Sacristía de la Catedral de Toledo ha sido restaurado recientemente en el Museo del Prado y los nuevos estudios seguramente nos permitirán precisar más exactamente su cronología, autoría y la participación del taller del Greco en su factura, incluida la sorpresa del hallazgo de una copia²⁸ para sustituir uno de los lienzos que desapareció o fue vendido en un momento indeterminado.

El origen del Apostolado del Museo del Greco, quién fue el personaje que lo encargó y dónde se ubicó inicialmente, está todavía sin resolver. La serie, inconclusa a la muerte del artista, se creyó en principio pintada para el Hospital de Santiago de Toledo aunque hoy se sabe que, en realidad, pertenecía a una fundación piadosa: el Asilo de Pobres de San Sebastián que se estableció en

²⁸ Es la figura del apóstol Santiago el Mayor y su diferente factura, se aprecia a simple vista.

1834 en el Hospital de Santiago, una antigua institución fundada por Alfonso VIII en los recintos del Alcázar toledano. Según las investigaciones de Mora del Pozo (1987) el conjunto habría llegado al Hospital de Santiago en el mes de noviembre de 1837, donado por el doctor D. Manuel Marceliano Rodríguez, párroco titular de la Iglesia Mozárabe de San Sebastián, a la institución benéfica. Dicho asilo se instaló desde el 21 de junio de 1838 hasta septiembre de 1846 en el citado Hospital de Santiago, pasando después al desamortizado convento de San Pedro Mártir. Dada su precariedad económica, los miembros de la Junta directiva del asilo decidieron vender los cuadros donados, anunciando su venta pública en la Gaceta de Madrid el 25 de marzo de 1839. Las ofertas de compra fueron escasas y el comisionado por la Junta finalmente impidió su venta y salida de Toledo. Nada se sabe del destino anterior de este misterioso apostolado ni de cómo llegó a las manos de este sacerdote. En 1846, al pasar las instituciones de beneficencia al edificio del Convento de San Pedro Mártir, el conjunto de cuadros se trasladó allí con el Asilo de los Pobres, donde estuvo expuesto en la Iglesia. Uno de los primeros testimonios que tenemos es el de José Amador de los Ríos, que en su obra *Toledo Pintoresca*, al describir el recién exclausturado convento reconvertido en Museo Provincial por la Comisión de Monumentos escribe “...buenas cabezas y manos ejecutado con inteligencia y valentía en el dibujo como en la manera y el colorido, atrae las miradas de cuantos visitan San Pedro Mártir”, refiriéndose sin duda al Apostolado, aunque como señala Martínez-Burgos (2009), de la que hemos recogido el dato, no identifica la mano del Greco en las pinturas. Años más tarde algunos viajeros relataban que: “...en la Iglesia de San Pedro Mártir se ve un apostolado de figuras de medio cuerpo, que es muy notable...”²⁹ y que acabó “...siendo blanco para pelotas de los niños cuando colgaban de los muros de las antigua iglesia desahogada y abierta a los cuatro vientos de San Pedro Mártir.”³⁰ Finalmente, en 1898 se depositó en el Museo Provincial, ya entonces en la Iglesia de San Juan de los Reyes, donde lo verá Vega-Inclán y comenzará su cruzada. En 1909, tras la publicación por Cossío de las fotografías que evidenciaban su lamentable estado de conservación fueron, a petición de la Junta de Iconografía Nacional, trasladados al Museo del Prado y restaurados por Salvador Martínez Cubells (1845-1914) el restaurador más prestigioso de su tiempo y tras una antológica exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pasaron a formar parte del Museo del Greco de Toledo en 1910.

Del estado de conservación de la serie y su primera restauración nos han quedado una gran cantidad de documentos³¹ gráficos. Pero sin duda, lo más interesante fueron algunos de los comentarios que se publicaron sobre la forración y limpieza de las obras y los “nuevos colores aparecidos” que han marcado una forma de ver y entender al pintor que ha llegado hasta nuestros días. En la reconstrucción del griego, sus valores como pintor oscuro, místico, emblema del alma castellana, etc. que se potenciaron con la obra de Cossío y gran parte de la historiografía del momento (con la honrosa excepción de Tormo), su pintura se debía acomodar a esta interpretación. Las obras lucían oscuras, sucias y con los barnices oxidados; sus fondos estaban ennegrecidos y algunos de los pigmentos habían virado hacia tonos parduzcos, perdiendo parte de su luminosidad. La sorpresa que despiertan los vibrantes colores venecianos del Apostolado –que no encajaban en absoluto con la idea de la Castilla oscura y mística que

²⁹ Araujo y Sánchez 1875, p.146.

³⁰ Muñoz Herrera 2008, p.88.

³¹ A este respecto véase el catálogo de la exposición *El Greco, Toledo 1900*, 2008, donde se adjunta el corpus documental de fotografías realizadas por Mariano Moreno conservadas en el Archivo Moreno del IPCE, y los respectivos artículos de Álvarez Lopera, Garrido y Alonso.

representaba el pintor- y las dudas sobre si la restauración había sido adecuada nos la transmitía Sánchez Cantón³² en 1942 en la necrológica dedicada a Vega-Inclán en la Academia de San Fernando: “Por cierto que la ignorancia de la gente respecto al brillo conseguido con una buena forración dio lugar a ciertas dudas respecto de la autenticidad por la máxima intensidad de su colorido felizmente recobrado”. Al margen de que la restauración³³ del momento hubiera sido más o menos agresiva con las veladuras de los lienzos y que el reentelado planchara la textura de las pinceladas, lo “inaceptable”- sin duda- eran esos escandalosos colores que nada tenían que ver con la imagen del pintor que Cossío y los institucionistas querían proyectar.

Una carta³⁴ del investigador fechada el 18 de mayo de 1909 nos ilustra sobre el tema: “El domingo por la mañana le dediqué a v. un buen rato pues fui a ver la exposición del Greco. No se puede v. figurar la mala impresión que saqué de allí. Todos los cuadros los conocía de haberlos visto con V. en el Museo de Toledo, y entonces me gustaron muchísimo, pero ahora es una verdadera lástima como están. ¡¡qué restauración! ¡¡qué atrocidad! Casi no se reconocen los colores que tenían antes. Algunos hay que no están arreglados y esos están bien, pero hay otros que es una verdadera pena. Hay uno con un manto verde que primitivamente era uno de esos verdes tan preciosos del Greco y que ahora es un horror. Vamos que me han hecho un efecto malísimo. En cambio se ven al lado de esos, los Covarrubias, y ese sí que es ideal con sus tonos tan bonitos, también el Plano de Toledo está muy bien, y un Cristo pequeño, pero los demás ¡pobrecillos!. En fin que para mi gusto mejor estaban con sus desgarrones, faltos de pintura y algo sucios, así siquiera eran Grecos, pero ahora a mí no me lo parecen”.

Un debate todavía vigente y que tuvo su punto culmen con la polémica que se generó tras la restauración del *Caballero de la mano en el pecho*, que motivó la intervención del director del Museo del Prado en el Congreso de los Diputados. De la misma forma el estudio de público³⁵ realizado en el Museo del Greco, previo a la intervención museográfica, revelaba que una parte importante de los visitantes pensaban que esta serie de obras, bien por su estado de conservación, lo vibrante del colorido, o bien por su museografía accesible (sin cristal, sin catenarias), eran falsas. De la misma manera, las editoriales de arte que han publicado los últimos catálogos sobre el pintor con motivo del IV centenario de su muerte, se muestran reacias a publicar las fotografías de las obras con sus colores reales al considerar, por esta imagen preconcebida, que es imposible que los cuadros del cretense luzcan ese colorido estridente. Yo misma he tenido problemas a la hora de corregir las pruebas de color de las publicaciones y me resulta curioso analizar cómo los prejuicios sobre el pintor, todavía pesan en la imagen que se trata de proyectar.

La representación del Colegio Apostólico, es decir, los doce apóstoles, casi siempre acompañados de Cristo Salvador y de San Pablo -que aunque no fuera uno de los doce elegidos se incorpora muy pronto a la imagen de los primeros padres del cristianismo- era habitual desde la Edad Media pero alcanzará, con la contrarreforma católica y el primer barroco, una importancia excepcional. Las primeras representaciones se inspiraron fundamentalmente en el texto compilado por Jacobo de la Vorágine en *La leyenda dorada*, donde se narra la vida y muerte de cada uno de los Apóstoles. El texto, que reúne relatos legendarios y escritos de la

³² Archivo de la RABA legajo 271/1/5. Recogido por Álvarez Lopera 2008, p.139.

³³ Sobre la restauración Alonso “Técnica y cronología de los Apostolados del Greco y su taller”. Catálogo *El Greco. Apostolados*, Ed. Fundación Barrié de la Maza, 2002.

³⁴ Archivo Familiar de la Quinta de Betanzos. Recogemos el dato de Álvarez Lopera 2008, p.39.

³⁵ Asensio 2002.

tradición apócrifa -no incluidos por tanto en el canon de la Biblia- ha sido fuente inagotable de inspiración para artistas de todas las épocas. La agrupación de los Apóstoles y el Salvador no era un tema nuevo en el arte –de hecho, la Puerta del Perdón de la Catedral de Toledo estaba decorada con las estilizadas estatuas de los doce apóstoles- pero la idea de presentarlo como una serie de pinturas de caballete, a modo de retratos de tres cuartos, sí era novedosa y reflejaba el nuevo énfasis que el universo católico quería imprimir en la personalidad individual de cada uno de los santos. El Greco supo captarlo con una maestría excepcional. Se van a multiplicar así, las series de lienzos presentes en sacristías, salas capitulares o muros de iglesias como testimonio inmediato de la viva presencia de la fe y respuesta al mundo de la Reforma Protestante que negaba el valor del culto a los santos.

En el caso de los lienzos del Greco, sus composiciones se centran en la figura, evitando en general toda referencia espacial y cualquier elemento decorativo que distrajera al fiel de la contemplación del santo o el apóstol representado recordando, en cierto sentido, los iconos bizantinos que pintó en su juventud³⁶. Todos ellos se presentan de una forma extremadamente expresionista, de modo que el espectador o fiel tiene la inquietante impresión de encontrarse ante los vivos retratos de los personajes de las Sagradas Escrituras. Aunque para muchos estudiosos y viajeros, que nos dejaron en sus crónicas las impresiones que les causaban estos retratos, se trate de auténticos retratos de toledanos de la época,³⁷ para la mayoría de los investigadores actuales son abstracciones idealizadas de cada uno de los santos, de sus virtudes morales y de los valores que encarnan. Así, para Ruiz Gómez o para Martínez-Burgos³⁸ citando dos de las investigaciones más recientes: "el Greco idea prototipos, rostros cargados de transcendencia", "series de imágenes próximas, monumentales e icónicas que fueran fácilmente legibles". En cambio, para otras investigadoras como Sara Schroth³⁹ "el Greco trata a los apóstoles de forma individual, no como tipos idealizados, así que no necesita identificarlos con sus atributos". Para el profesor Álvarez Lopera "el Greco concibe a sus apóstoles desbordantes de energía y un punto colosales pero sobre todo abismados, ajenos a cualquier contingencia... estamos aquí ante la expresión de un determinado estado de ánimo colectivo. Aislada cada una de estas imágenes pierde intensidad. Todas extraen parte de su fuerza de su relación con las demás, que actúa como un factor de multiplicación expresiva"; Lopera opina que si es comprensible que el énfasis en la caracterización psicológica de los apóstoles haya hecho que se hable de ellos como retratos individuales, en realidad, y en esto sigue a Camón, el Greco quiere plasmar la expresión de un determinado estado de ánimo colectivo, de manera que, aislada, cada una de las imágenes de los apóstoles, pierde intensidad. Quizá únicamente el rostro de Santiago el Mayor, con un tratamiento algo más naturalista, como ha señalado Schroth, sea el único que nos hace dudar.

La ubicación original del Apostolado sigue siendo una incógnita y nos movemos en el terreno de la hipótesis. Probablemente estaba destinado a una sacristía según el modelo de la Catedral. Según las investigaciones de Mora del Pozo parece plausible pensar que pudo estar colgado en la Iglesia Mozárabe de San Sebastián durante el tiempo que ejerció de párroco D. Manuel Marceliano Rodríguez. Nada sabemos de su destino anterior, aunque parece poco probable que fuera concebido para la propia parroquia, demasiado modesta en patrimonio y dimensiones

³⁶ Álvarez Lopera 1993, p.212.

³⁷ Icónica es la investigación que realiza el Dr. Gregorio Marañón asemejándolos a los locos del Hospital del Nuncio de Toledo, en unas series fotográficas.

³⁸ Ruiz Gómez 2007, p.430 y Martínez-Burgos 2005, p.356.

³⁹ Schroth 2008, p.235.

para un conjunto de cuadros tan caros y de los que no se tiene noticia con anterioridad formando parte de sus fondos. Ramírez de Arellano (1921) no señala este conjunto en los inventarios de la parroquia de 1626, 1670 y 1842. La representación de los apóstoles tenía una larga tradición iconográfica desde los sarcófagos paleocristianos, pasando por los mosaicos bizantinos, pinturas románicas o tallas escultóricas góticas. La presencia de Apostolados era algo habitual también en el oriente Mediterráneo y algunas iglesias ortodoxas exponían el conjunto sobre la cancela de la iconostasis - frente al fiel- y presidiendo el sagrado sacramento de la eucaristía, que en el rito ortodoxo quedaba oculto a los ojos de los devotos. El Greco, dado su origen, debía conocer este tipo de conjuntos de carácter tan bizantino. En el caso de las iglesias católicas romanas, las representaciones más cercanas⁴⁰ quizá sean las tallas de las predelas de los retablos del siglo XV, donde -ya con un carácter procesional- los doce apóstoles se disponían convergiendo sus miradas hacia la figura de un Cristo central o hacia el sagrario. A partir del siglo XVII las representaciones en lienzo se generalizan ubicándose en las naves de las iglesias o en las sacristías. Si aventuramos que el Apostolado del Greco podría estar situado en la sacristía, un recinto restringido a la preparación espiritual y física del sacerdote para la misa, el mensaje de la Contrarreforma cobraría un sentido global: Cristo, fue modelo y maestro de los doce apóstoles, primeros difusores de la palabra de Dios, a los que envió a predicar el Evangelio. Los sacerdotes son los continuadores de dicha misión apostólica. Se remarcaba así el valor del sacerdocio y la idea de apóstoles, santos y mártires como modelos de comportamiento. Además, con este tipo de obras, se asentaba la autoridad de los prelados de la Iglesia católica. Como señala Schroth (2008) "...para los obispos españoles significaba que, como sucesores de los apóstoles, mantenían una autoridad divina..." Quizá por esta última razón esta investigadora mantiene la teoría de que fue el cardenal Sandoval y Rojas quién encargó al Greco la realización de un primer Apostolado para la Sacristía de la Catedral. Ésta hipótesis se basa en el testamento de Sandoval que, en 1618, legaba a su sucesor unas imágenes del Salvador y de los doce apóstoles y que han permanecido en la Catedral junto con otras obras de la colección del cardenal. La mayoría de los investigadores no dudan de que, cronológicamente y atendiendo a su evolución técnica, la de la Sacristía de la Catedral fue la primera de sus series y la del Museo la última. Parece que el Greco a partir de ésta primera serie estableció una pauta para la decoración de las sacristías que sería seguida por otros templos. El programa del Apostolado tuvo éxito, aunque un conjunto de trece cuadros resultaría muy caro. Por ello se deduce que el cliente debía ser solvente, culto, ortodoxo y conservador, probablemente un eclesiástico si partimos de la hipótesis de que los Apostolados eran dedicados a las sacristías de iglesias y no a espacios domésticos. Es todo lo que podemos colegir sobre el cliente que encargó al pintor el Apostolado del Museo del Greco y del lugar para el que fue concebida la obra, ante la falta de documentación hasta el momento.

Con respecto al tema de la disposición de cada apóstol dentro de la serie, siempre se ha pensado que la figura de Cristo se ubicaría en el centro, con seis de los apóstoles dirigiéndose hacia él desde la derecha y los otros seis desde la izquierda, pero no se ha conservado ningún conjunto in situ para comprobar esta posibilidad, con lo cual ignoramos si colgaban dispuestos en una sola pared o en dos lienzos de muro con la figura del Salvador frontal. Parece bastante seguro que San Pedro y San Pablo se mostrarían a ambos lados de Cristo. De hecho, en el Apostolado del Museo son los únicos tres cuadros totalmente acabados y firmados por el griego. El resto de apóstoles es probable que siguiera la ordenación canónica que representaba las parejas confrontadas de Andrés y Santiago el Mayor, San Juan Evangelista y Tomás, Santiago el

⁴⁰ Navarrete, 2002.

Menor y Felipe, San Bartolomé y Mateo, San Simón y Judas Tadeo. Al menos ésta era la disposición más habitual en la mayoría de los conjuntos italianos. Quizá el Greco tuviera presente la disposición que hizo su amigo Federico Zuccaro en la capilla del Palacio Farnese en la villa de Caprarola, pero se trata de otra hipótesis apuntada por Wethey que no se ha podido contrastar. Lo que sí es patente es que existe una dualidad de posiciones y actitudes entre todos los apóstoles, así como una correspondencia entre los colores de sus mantos y túnicas, que provoca una sensación de gestos en espejo, y que el conjunto toma una fuerza inusitada cuando se muestra junto, ya que imbuye al visitante o fiel dentro de una escena haciéndole participar de la misma como si de una Santa Cena se tratase, algo que se repetía en cada celebración eucarística.

De cualquier forma, el ciclo apostólico del Greco aporta un toque de novedad y frescura en España, al incorporar sus conocimientos previos de la tradición italiana, más constreñida iconográficamente. Aunque frente al repertorio rafaelesco de los apóstoles de Raimondi, en el que adoptan posturas y vestimentas solemnes a la manera clásica, el Greco revitalizará los tipos y los individualiza intentando definir cada apóstol por sus rasgos psicológicos, reduciendo a lo esencial el lienzo, con figuras de tres cuartos y centrando la atención del fiel en las actitudes, los rasgos expresivos, las miradas y los gestos. Todo ello es evidente en el caso de la representación de las manos: mientras la tradición mostraba las manos de los apóstoles quietas y con su atributo, o asiendo el manto o un libro, los apóstoles del Greco están representados con manos que expresan. El conjunto de ademanes apostólicos que el pintor plasma, ayudan a identificar cada santo y además, crean un vínculo de comunicación con la figura del Salvador, entre los propios apóstoles, y por supuesto con el fiel, una auténtica *Sacra Conversazione*. Con el conjunto del Apostolado, el Greco estaría dotando a la obra de una gran fuerza expresiva a la par que de una serie de funciones y significados claros, dentro del marco de la contrarreforma católica; se impondrían también así las funciones didácticas y devocionales, pues este tipo de lienzos acercaban al creyente los dogmas de la Iglesia y los propios santos y hechos representados, además de inculcar una orientación moral al fiel, al proponer modelos de comportamiento a seguir. En definitiva, un conjunto maestro que invitaba a la conmoción y a la devoción.

Si pasamos a analizar brevemente la serie del Museo e individualizamos cada uno de los apóstoles, vemos que en realidad no están todos. En este conjunto el pintor eliminó a San Matías para dejar un hueco a San Pablo, que no fue apóstol. Además el Greco va a utilizar un formato de tres cuartos para sus figuras, el mismo que en sus retratos, una tipología que había aprendido y cultivado en Italia de Tiziano y Tintoretto, al igual que el uso del color. El Apostolado muestra una visión “pre-barroca” de Cristo y los apóstoles, un retrato pre-naturalista que sin embargo mantiene rasgos ilusionistas sobre todo en el canon y el uso de la luz. A la hora de plantear los lienzos, como señala Garrido, para la puesta en escena de cada uno de los personajes, el Greco hace un somero dibujo a pincel, con tierras oscuras y con negro sobre fondo anaranjado. Son los trazos referenciales para encajar las figuras, difíciles de observar si no han quedado al descubierto en esas zonas inconclusas o en algunos perfiles. Después se aprecian muy pocas correcciones y una estructuración de las capas de color magistral. El grado de acabado de cada obra es diverso, pero las figuras creadas son obras maestras incluso sin finalizar. Como ya hemos señalado, solo están enteramente acabados y firmados tres: *El Salvador*, *San Pedro* y *San Pablo*. *San Judas*, *San Andrés*, *San Mateo*, *San Felipe* y *San Simón* se encuentran abocetados en las primeras fases de ejecución mientras que el resto de los apóstoles presentan mayor grado de acabado. En el caso del citado *San Simón*, Alonso señala su técnica desconcertante y el color sucio y negruzco de sus sombras, así como una construcción

superficial, apuntando que quizá fuera un cuadro que fue acabado por algún otro pintor tras el fallecimiento del Greco.

El Apostolado del Museo es el único que contiene la imagen de *San Bartolomé*, uno de los doce apóstoles según la relación de los cuatro evangelistas. De tres cuartos, con la cabeza girada hacia la derecha, el Greco lo representa con cabellos ensortijados y negros, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa y entrecana. Esta representación se corresponde con la descripción de la *Leyenda Dorada*. El Greco renuncia a la representación del santo siguiendo el ejemplo más famoso, el de Miguel Ángel en la Sixtina, que mostraba al santo con su piel en la mano. Viste túnica y manto blancos. Dos son los atributos que identifican al santo: el cuchillo que sostiene en su mano derecha, símbolo de su martirio, pues fue desollado vivo, y con la izquierda sostiene una cadena con la que conduce a un diablo cuya cabeza asoma por el ángulo izquierdo bajo, recuerdo de la tradición medieval que refiere cómo encadenó al demonio que poseía a la hija del rey de Armenia. Este demonio es exclusivo de la tradición iconográfica española y está ligado a las andanzas del santo por Armenia, bien porque liberó a la hija del rey del país de un demonio que la poseía, al que encadenó, bien porque el santo prometió al rey Polimio que si se bautizaba le mostraría encadenado, al que hasta entonces habían adorado como a un Dios. Se trata de una obra inconclusa, de la que no se conocen otras versiones. El ropaje blanco es la grisalla, técnica en la que se utilizan únicamente tonos grises y neutros de base para un tratamiento final del color nunca realizado. Según Alonso (2007) “San Bartolomé es la mancha inicial, sin las veladuras de color de los ropajes y con la mano derecha realizada por otro pintor”. Garrido (2008) observa un grado de elaboración en rostro, manos y vestiduras similar al de la figura de Santiago el Mayor, además de una forma de aplicar el pigmento albayalde en la superficie que sigue las pautas de los acabados. También señala que no se ha podido comprobar que todos los apóstoles estuvieran comenzados a modo de grisalla. Ello induce a pensar como mantiene De Carlos (2010) que probablemente el *San Bartolomé* estuviera más acabado y no en fase de grisalla, y que el color de su manto es blanco como nos indica la iconografía.

El caso de *San Juan Evangelista* es el único de la serie en el que se han detectado correcciones⁴¹ en su composición. De tres cuartos, como en todos los ejemplares conocidos del maestro cretense, el santo viste túnica verde y manto carmín, en contraste que alcanza una intensidad magistral. La cabeza, con cabellos ensortijados y alborotados. La mirada alzada y casi desafiante. Tenido por predilecto de Jesús son diversas las leyendas acerca de los tormentos padecidos por Juan durante las persecuciones a los cristianos, pero admitiendo que murió de forma natural en edad muy avanzada, tras haber escrito o acaso inspirado su evangelio. En cuanto a la iconografía del santo, en Occidente, responde a un modelo joven e imberbe, como es el caso de esta representación. El Greco lo representa con los atributos que lo identifican. Con su mano derecha sostiene el cáliz con el dragoncillo y con la izquierda lo señala, reclamando la atención del espectador sobre él. El dragoncillo sugiere que el cáliz contiene veneno haciendo referencia al pasaje de la *Leyenda Dorada*. Según este relato legendario, Aristodemo, pontífice de ídolos en Asia, obligó al santo a beber de una copa que contenía veneno para poner a prueba sus poderes. San Juan tomó hasta la última gota de la pócima resultando ileso. El *San Juan* del Museo del Greco, tiene como modelo la pintura del Museo del Prado realizada hacia 1590, pero es reinterpretada con una pincelada más suelta y una ejecución más rica y nerviosa. Para Garrido (2008), la comparación del ejemplar del museo y el del Prado resulta muy interesante porque

⁴¹ Informe Técnico del Área de Investigación del IPC. Junio de 2011.

explica la evolución estilística del pintor. En la radiografía vemos el desplazamiento del rostro, barbilla y boca intentando conseguir más giro, pero el proceso se quedó a mitad de ejecución. En el visible la cabeza da sensación de estar movida en el contorno y en la barbilla y la radiografía evidencia el proceso de desplazamiento inconcluso.

La figura del apóstol San Pedro es uno de los más acabados y presenta también ligeros cambios en la mano derecha según el estudio radiográfico de Garrido. Su principal atributo son las llaves, refiriéndose al pasaje evangélico de su solemne compromiso (Mat. 16, 13-20). A veces la llave es sólo una y de gran tamaño, pero en esta ocasión el Greco lo ha representado con dos, refiriéndose al doble poder de “atar y desatar”. En ocasiones se representa incluso con tres, en cuyo caso simbolizan la extensión de las facultades de Pedro sobre el cielo, la tierra y el infierno. El santo se sitúa casi de frente, con la mirada ensoñadora y ausente. La barba blanca, es símbolo de su avanzada edad, espesa y ensortijada al igual que sus cabellos. Viste como establece Pacheco “la túnica azul ceñida, y el manto naranjado o de color ocre”. También, el mismo autor recoge en *El Arte de la Pintura* que tenía los ojos negros, las cejas no muy pobladas y la nariz algo chata. Sostiene las llaves con la mano izquierda y lleva la derecha al pecho. Es una figura monumental a la que el tratamiento de las telas da una solidez y un volumen grandioso. El aspecto físico de Pedro suele ser macizo y rudo para recordar su humilde origen. En el caso de la figura de San Pedro, parece claro que tanto el ejemplar del museo como el conservado en la catedral fueron realizados por el Greco: ambos comparten la misma monumentalidad característica de las obras de su último período, aunque en el lienzo de la catedral se acentúan mucho las sombras y los tonos oscuros.

Muy interesante, por la estrecha vinculación que siempre se ha dado entre la efigie del pintor y la figura del apóstol San Pablo, es el cuadro de esta serie firmado en el filo de la espada. San Pablo no formó parte del Colegio Apostólico, porque no conoció directamente a Cristo, pero se le considera por su trascendencia igual a ellos, incorporándose de hecho al número de los Apóstoles y es considerado -junto a San Pedro- Príncipes de los Apóstoles. Su inclusión se justifica no sólo porque fue reclamado por Cristo cuando marchaba con el nombre de Saulo camino de Damasco, sino también porque fue el principal difusor del cristianismo entre los gentiles en los inicios de la iglesia, haciéndola ecuménica al trasladar el pensamiento de Cristo al mundo griego y romano. La imagen de San Pablo que aparece en todos los Apostolados conocidos, sustituyendo a la de San Matías, es una de las más afortunadas del cretense, que la repitió en varias ocasiones sin apenas variantes. El rostro muy alargado, nariz afilada, barba cana, abierta en dos y frente amplia, casi calvo. En éste sentido, el texto devocional más popular del momento y del cual el Greco poseía un ejemplar, era el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, editado en Toledo en 1578, que recoge la descripción que de San Pablo había hecho Nicéforo Calixto: “dice del Apóstol, S. Pablo, que era pequeño de cuerpo, y algo acorbado, su rostro blanco, y mostraba ancianidad; la cabeza pequeña, sus ojos graciosos, las cejas largas, la nariz hermosa, acorbada, y larga; la barba también larga, y muy poblada; mostrabase en ella y entre los cabellos de la cabeza, algunas canas; su vista era venerable, y provocaba a devoción, dando indicio de ser vaso de la divina gracia...” (Villegas, folio 299) y según la tradición vivió hasta los sesenta y ocho años. De tres cuartos hacia la izquierda, sostiene con la mano derecha una espada en cuyo puño aparece la firma del autor, en minúsculas griegas: *domenikos theotocopoulos epoiei*. La espada, símbolo de su martirio, ya que murió decapitado, es el atributo por el que se reconoce a Pablo y empezó a utilizarse a partir del siglo XIII. Anteriormente había sostenido un rollo o un libro. Con la mano izquierda muestra un papel donde, escrita en cursivas griegas, se aprecia la dedicatoria en la que se lee en minúsculas

griegas de la primera epístola de San Pablo a Tito, obispo de Creta: “*Para Tito, ordenado primer obispo de la iglesia de los cretenses*”. El texto aparece en otras versiones y para la historiografía tradicional atestigua la fidelidad del pintor a su patria cretense y su vinculación con el santo en cuya isla fundó varias iglesias que dejó al cargo de su colega, Tito.

La serie se completa con la figura del *Salvador*, cuyo nimbo romboidal, su hieratismo y su solemnidad remite a un pantocrátor de la tradición bizantina, al que se añade la influencia del *Salvador* de Tiziano, hoy en el Museo Hermitage. Estas características distinguen la figura del resto de la serie: es la única que se muestra de frente, sin la inquietud que anima las demás, como corresponde a su condición divina. Se representa a Cristo como Redentor y con la mano apoyada sobre la bola del mundo donde se localiza la firma apenas visible. Los análisis químicos⁴² revelan que el pintor utilizó pigmentos muy caros como la azurita o el lapislázuli para confeccionar el manto así como numerosos matices de lacas rojas y blancos. Sin duda es la figura más cuidada y más icónica del conjunto.

La galería de retratos

El Greco fue el gran maestro del retrato en la España de finales del siglo XVI. El pintor lo cultivó con gran fortuna, le dio una extraordinaria importancia al género y además, tuvo perfecta conciencia de su valía. Por los comentarios del historiógrafo italiano Mancini, el Greco se dio a conocer en Roma precisamente a través de los retratos. Entre sus credenciales de presentación ante el Cardenal Farnese, se encontraba un autorretrato del cretense –que hoy nos es desconocido– portando un sombrero rojo y que causó gran admiración y quizá algo de mofa por lo extravagante de su figura. A pesar de todo, este género no tenía gran consideración en la época. El retrato conllevaba una reproducción mimética de la realidad que los tratadistas italianos de la época rechazaban al considerarlo un género menor, pues el “*ritrattare*” se oponía al “*imitare*”, o sea, a la representación de la realidad de acuerdo a una idea o su esencia, siendo éste último un arte muy superior. Ocupaba el mismo nivel secundario que la recreación de naturalezas muertas o paisajes, ya que el representar con verosimilitud un rostro o un árbol no suponían dificultad alguna para los pintores del siglo XVI.

Cuando el Greco llega a España el cultivo del retrato entre los pintores españoles era casi inexistente y se circunscribía al ámbito cortesano, donde ejercía como pintor de cámara Alonso Sánchez Coello. Fuera del género del retrato áulico, apenas se daba en España. El retrato cortesano –y en esto seguimos a Kusche⁴³– aúna el retrato moderno, aislado e individual, concentrado en la figuración del rostro y que no tiene otra función que la de efigiar a un personaje y el retrato medieval en el que, frente al carácter individual del retratado, éste es figurado ante todo como representación del rol que desempeña en la sociedad. En su factura, los retratistas españoles eran más herederos de Antonio Moro y de la tradición flamenca que de Tiziano y la técnica veneciana. Su preciosismo en el tratamiento de las calidades de textiles y su detallismo, los convertía en obras similares a las de orfebrería, donde el rostro del efigiado a veces quedaba relegado. El Greco, que había comenzado a cultivar el género con gran fortuna en sus años romanos, no mostró ningún interés por esta tradición presente en España y mantendrá los usos aprendidos en Italia. Ejemplos claros de su maestría en Roma son el *Retrato de Giulio Clovio* (Nápoles, Museo di Capodimonte), el *Retrato de un arquitecto*? (Copenhague, Statens Museum for Kunst) y el *Retrato de Vincenzo Anastagi* (Nueva York, The Frick Collection).

⁴² Garrido 2008, p.269 e Informe Técnico del Área de Investigación del IPC. Junio de 2011.

⁴³ Kusche 2003, p.25.

Todos ellos demuestran un aprendizaje tizianesco, un audaz naturalismo de Tintoretto y una tradición claramente veneciana. En España, el griego creará una forma completamente diferente de gran modernidad y sentará las bases del retrato hispano. Esta fue una de sus grandes aportaciones a la pintura, la introducción de nuevos géneros pictóricos y su renovación. Y en el retrato, el pintor brillará en su época con luz propia. El tratadista Palomino ya escribía en 1724 “... y especialmente en los retratos fue, sin duda, superior, como se ve en muchos, que hay en esta Corte; que con singularidad las cabezas parecen de Ticiano”. Velázquez llegó a poseer tres retratos del Greco (un retrato de un clérigo, de un viejo y de una mujer de medio busto) y tras su muerte en 1660, pasaron a las colecciones reales, donde debieron de perecer en el incendio⁴⁴ del Alcázar.

La clientela y el entorno social que se entrevé de los cerca de treinta retratos que conocemos en la actualidad nos dan una imagen bastante aproximada del ambiente en que se movió el artista: clérigos, intelectuales, pequeños burgueses y nobles menores. La ciudad de Toledo era el único ámbito no cortesano, aunque cercano a la corte, en el que existía cierta tradición⁴⁵ de retratos civiles. Sin embargo, en aquella época, aunque se ha documentado que Blas de Prado o Antón Pizarro realizaron varios retratos, no parece que hubiera muchos retratistas, algo de lo que sacó provecho el Greco al ocupar este vacío en el mercado artístico toledano, retratando a buena parte del colectivo intelectual y clerical de la ciudad. Los *retratos de Antonio Covarrubias* del Museo del Louvre y del Museo del Greco son un ejemplo claro de que, en más de una ocasión, el candiota retrató a algunos personajes del tejido social que le rodeaba y que fueron sus amigos. Este entorno, bien analizado por Kagan⁴⁶ no deja de ser una fuente de datos interesante en la que, a través de inventarios testamentales, sabemos que personajes privados como Dña. Luisa Centeño o el Dr. Cristóbal del Toro, poseían cuadros del Greco. En un reciente estudio⁴⁷ en el que se han revisado noventa y tres inventarios de los siglos XV y XVII han aparecido noticias sobre más de noventa obras del Greco, casi todos cuadros de devoción. Sin embargo, en el inventario de D. Félix García de Ribadeneira, jurado de Toledo y escribano mayor, realizado en 1703, nos aparecen noticias de dos tandas de retratos de los hermanos Covarrubias, aunque en ningún momento el notario indica que sean obras originales del griego. La tasación de ambas series es de sesenta reales, un precio ciertamente bajo para la obra del cretense.

Sin embargo, resulta paradójico que el pintor al llegar a España no intentara conquistar⁴⁸ a Felipe II con sus excepcionales retratos, sin rival en la corte. Ninguna documentación apunta la realización de un retrato del ámbito real y su actividad se centrará en la ciudad del Tajo. En Toledo, y a lo largo de treinta y cinco años, el Greco realizará un catálogo de personajes a los que insuflará vida reduciendo al mínimo la composición y la gama cromática. Sobre fondos grises y pardos y sin referencias espaciales van surgiendo los rostros del pasado, ataviados con la austera y rica moda negra de la España del XVI. Sin rigidez, con movimiento, su intensidad psicológica lo aleja de todo la tradición cortesana y sienta los cimientos de la retratística española hasta la actualidad. Personajes que visten de negro, le permiten hacer combinaciones casi monocromáticas de negro sobre negro y gris, que plasma con una infinita gama de matices, centrando la atención en el tratamiento de rostro y manos, en una estela que será seguida por Velázquez y que ya estudió Cossío en su obra *Aproximación a la pintura española* (1884). El

⁴⁴ Álvarez Lopera 2003, p.175.

⁴⁵ Ruiz Gómez 2006, p.40, Marías 1996, p.257 y Mateo y López Yarto 2003, p.262.

⁴⁶ Kagan 2003, p.99 y 2014.

⁴⁷ Aranda 2010, p.146.

⁴⁸ Redondo Cuesta 2009, p.64.

Greco, a través de los ojos de Cossío y de los miembros de la Generación del 98, fijará la imagen del caballero español, el rostro de esa Castilla seria y sufriente que se convertía en nación-símbolo a principios del siglo XX. Hoy en día no podemos dudar de que el imaginario colectivo identifica el retrato del famoso *Caballero de la Mano en el Pecho* con uno de los símbolos de España y una de las piezas fetiche del Museo del Prado, al margen de intentos de apropiación localistas durante los actos del IV Centenario.

El Museo del Greco posee sólo dos retratos del pintor cretense, los retratos de los hermanos Covarrubias (Antonio y Diego), hijos del más célebre arquitecto del Renacimiento español, el toledano Alonso de Covarrubias. Ambos pertenecen a la etapa de madurez del artista y aunque no están documentados, la mayoría de los autores los fechan hacia 1600-1602. Parece probable que esta pareja de retratos fuera encargada por don Pedro Salazar de Mendoza, administrador del Hospital de Tavera y amigo del Greco, en cuya colección fueron inventariados en 1629. El Museo del Greco poseyó hasta 1941 otra versión autógrafa del retrato de Antonio de Covarrubias, actualmente en el Louvre. Como ya hemos señalado en párrafos anteriores, las obras se encontraban en el Museo Provincial en su ruinoso sede del Monasterio de San Juan de los Reyes y de allí fueron rescatados por la Junta de Iconografía Nacional para su restauración y posterior exhibición en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de donde pasaron adscritos a las salas de Museo del Greco.

Antonio de Covarrubias y Leiva (1524–1602) fue jurisconsulto y catedrático de leyes civiles en la Universidad de Salamanca, fiscal en el Tribunal del Consejo de Castilla, oidor de las Chancillerías de Granada y Valladolid y maestrescuela de la catedral de Toledo, por lo que tuvo jurisdicción sobre la Universidad de la ciudad. Se distinguió además como anticuario, filósofo y humanista. El propio Greco lo definió como “Aquel Antonio de Covarrubias (diría que es un milagro de la naturaleza) en el que no sólo vive (...), elocuencia y elegancia ciceroniana y el perfecto conocimiento de la lengua griega, sino también una infinita bondad y prudencia, que de tal manera resplandece que turba la vista y me impide seguir adelante... recuerdo que este único Fénix me dijo o escribió tan bien sobre la arquitectura como Galeno sobre la medicina y Aristóteles sobre filosofía...”⁴⁹. El Greco admiraba profundamente a Covarrubias, al que alababa como hemos transcrito en sus anotaciones a la edición del texto de Vitrubio editada en Venecia por Daniele Barbaro, quizá en una de las notas más cariñosas de todo el texto.

Representado de tres cuartos y de perfil hacia la izquierda, sobre un fondo neutro, vestido con capa o ferreruelo y jubón de cuello alto de color negro por el que sobresalen los picos de la camisa blanca, la indumentaria nos indica la posición social elevada del personaje. Antonio fue gran amigo del Greco al que introdujo en los círculos eclesiásticos e intelectuales, donde recibió numerosos encargos. Junto con su hermano Diego, los dos hijos del arquitecto Alonso de Covarrubias participaron en la última sesión del Concilio de Trento en 1563, y personifican los dos referentes más cultos y eruditos que hicieron de Toledo un importante centro del humanismo en la época. El retratado fue uno de los más importantes intelectuales de Toledo y uno de los hombres más cultos de su época. Muy estimado como figura moral e intelectual del país, Felipe II solicitó de él la formulación de la defensa de los derechos del monarca español a la corona de Portugal, a lo que respondió Covarrubias con su obra *Derecho que el Señor Rey Felipe II tuvo a la Corona de Portugal*. Como gran helenista, cultivó en su biblioteca y en su colección los manuscritos de copistas que por aquellos años hacían circular un importante mercado de

⁴⁹ Bustamante y Marías 1981, p.168.

obras en griego. Podemos suponer que era de los pocos personajes que podían hablar con el pintor en su lengua original, siendo contertulios en todos los círculos eruditos toledanos.

Fruto de esta amistad es el regalo que el Greco recibe de Covarrubias, una edición en griego de las *Obras Completas de Jenofonte*, anotadas⁵⁰. Editado en Florencia en 1516, es éste uno de los pocos libros que pertenecieron en algún momento a la biblioteca del pintor y que ha llegado hasta nosotros conservándose también entre los fondos del Museo del Greco. Desconocemos si fue un regalo en vida o llegó en forma de legado testamentario. La anotación de la portada reza así: *“Dominicus Theotocopuli habuit ex Bibliotheca Antonii Covarrubiani”*. El libro aparece en el inventario de bienes del Greco de 1614 y después su hijo Jorge Manuel lo debió vender o regalar al ilustrado toledano Tomás Tamayo de Vargas que escribió: *perteneció a nuestro compatriota (gentilis nostri) Antonio de Covarrubias varón eminente (viri clarissimi) y a Domenikos Teotokopoulos, el Apeles de nuestros días (nostri temporis Apelles), de quienes ha llegado hasta a mí*. El Greco pinta el retrato de su amigo cuando éste se encuentra cercano a la muerte acaecida en 1602, con el cabello y la barba totalmente cubiertos de canas. La mirada velada y los párpados caídos, encerrado en sí mismo, quizá por efecto de su sordera, quizá porque se encuentra abstraído en sus pensamientos. En cualquier caso es la representación de un hombre sabio y bondadoso, atributos que de él dijera el mismo Doménico. La leve asimetría del rostro y de la boca, las mejillas hundidas y el extravío de los ojos confieren al rostro una gran fuerza expresiva, como es habitual en los retratos finales del cretense. En cuanto a la técnica, destaca el empleo de grandes pinceladas retocadas una y otra vez, dejando áreas sin cubrir de color. La luz se centra en el rostro y en pequeños toques en la capa. El tratamiento del retrato es sobrio y severo pero, además, ofrece una gran riqueza de matizaciones a pesar de lo restringido de la paleta utilizada. Como describe Alonso⁵¹ “El Greco no necesitó casi nada para hacer este retrato, sólo blanco y negro, que mezcla directamente sobre el lienzo con pinceladas entrecruzadas, consiguiendo matices plateados preciosos. Añadirá algo de ocre para la cara y unos toques de carmín. Poca materia para decir mucho.” Los destellos blancos sobre el negro contribuyen a acrecentar la sensación de volumen, y aunque el cuadro de Toledo carece de la energía en la factura y la expresión del de París, conserva el sello del Greco -que ya vio Elías Tormo- a la hora de captar el estado de ánimo y la sordera de Covarrubias. La mirada perdida del retratado transmiten la melancolía del que se sabe cercano a la muerte, en un cuadro realizado “como a escondidas”, sin que el modelo posase, de la misma manera que se palpa la mirada compasiva del Greco hacia su retratado, al que ya años antes había incluido entre los personajes de su obra cumbre, *El Entierro del Conde de Orgaz*.

La versión del Museo del Louvre está firmada sobre el hombro en el hombro derecho: *domenikos theotokópoulos e'poiei*. La del Museo del Greco no presenta firma y la crítica coincide en afirmar la superioridad técnica de la primera frente al sentimiento y la melancolía que transmite la obra de Toledo, pero sobre el tema de la intervención del taller y la fecha de la obra existe una cierta controversia. Wethey, María Elena Gómez Moreno, Lafuente y Gudíol, situarían la del Louvre alrededor de 1600 y sostienen que la versión de Toledo es un réplica realizada un poco más tarde. Wethey⁵² fechó la pintura hacia 1600-1601 y la consideraba obra de taller del Greco, cuya intervención se habría limitado a la cabeza, siendo la inscripción que aparece en el

⁵⁰ San Román 1941, p.235.

⁵¹ Alonso 2008, p.250.

⁵² Wethey 1967, p.103.

retrato un añadido posterior a la ejecución del mismo. Camón⁵³ creía que el cuadro del museo era un estudio preparatorio para el del Louvre. Álvarez Lopera⁵⁴ considera que la pintura fue realizada por el Greco, aunque con intervención de taller y la fecha, entre 1602-1605, esto es, después de que hubiera pintado -hacia 1600- el retrato de París. Aunque, en general se ha tratado la obra del museo toledano como de inferior calidad, la restauración efectuada en 1990 en el Museo del Prado cuestiona en cierta medida esta opinión y evidencia una preparación y una factura propia de Theotokopoulos, quizá con una ligera intervención del taller. El estudio radiográfico efectuado por Garrido⁵⁵ confirma cambios en la posición de la cabeza y de partes del rostro, atribuyendo esta investigadora dichos cambios a rectificaciones del maestro sobre un trabajo hecho, añadiendo una técnica más depurada que apunta a sus últimos años, y que coincide con el modo de actuar de Tiziano en su último estilo.

Respecto al retrato de Diego de Covarrubias, hace pareja con el de su hermano Antonio, también en el Museo. Ya hemos visto que ambos se sitúan cronológicamente entre 1600 y 1605. No parece probable que el pintor conociera personalmente a don Diego, puesto que murió el mismo año de su llegada a Toledo y seguramente el Greco utilizó como modelo el retrato, realizado en vida por el pintor Alonso Sánchez Coello, que también conserva el Museo. En éste, el personaje debía contar unos sesenta años. Diego de Covarrubias (1512-1577) se convirtió en el miembro más brillante de su ilustre familia. Ejerció de catedrático de Derecho Canónico en la Universidad de Salamanca, fue obispo de Segovia y asistió junto a su hermano a las últimas sesiones del Concilio de Trento (1545-1563). En 1572 será nombrado presidente del Consejo de Castilla, el cargo secular más poderoso del reino. Su biografía hacía de él un ejemplo para todos los eruditos e intelectuales de Toledo, tanto laicos como religiosos. Por su padre, se encontraba íntimamente ligado a la idea de la Toledo imperial, a la reforma urbanística de la ciudad. Por su trayectoria, Diego era una de las figuras de la Contrarreforma, la vía que debía conducir a la Archidiócesis a erigirse en paradigma moral de la nueva España. Por tanto, el retrato de Don Diego debía inspirar a los cultos toledanos de su época, aquellos que compartían su misión. Don Pedro de Salazar y Mendoza, humanista y mecenas toledano, pudo encargar los retratos de Diego y Antonio de Covarrubias como parte de una serie de retratos o galería de personajes ilustres de la ciudad, cuyo fin sería representar y glorificar a un grupo social al cual él mismo pertenecía: aquél conjunto de sabios implicados en la reforma moral y civil de la ciudad de Toledo. Esta galería -a modo de galería de la fama tan de moda en Italia- constituida por las representaciones de los mayores intelectuales del momento, tendría la misión de legar a la posteridad los rasgos de personajes dignos de imitar por su vida, sus virtudes o su pensamiento. También cumpliría el papel de servir de marco para las tertulias de estos pensadores reformistas, inspirando sus reflexiones y sirviendo a la vez de modelo y ejemplo moral e intelectual. El ejemplo encarnado por Diego de Covarrubias servía de guía tanto a Salazar, que dedicó su vida a compilar las biografías de los más importantes prelados toledanos, como a otros intelectuales contemporáneos, que aparecen en el inventario de sus bienes realizado en 1629.

Don Diego de Covarrubias y Leiva aparece de tres cuartos y de perfil, rompiendo la frontalidad al adelantar el hombro izquierdo. La figura aparece recortada sobre un fondo neutro, vestido con sobrepelliz blanco sobre la sotana, bonete y con pectoral de oro y esmeraldas colgando de una

⁵³ Camón 1950, p.1147.

⁵⁴ Álvarez Lopera 2000, p.276.

⁵⁵ Garrido 2008, p. 278.

cinta blanca propio de los obispos. No presenta firma. Los rasgos de la cara transmiten una gran carga expresiva, a causa de la asimetría con que han sido tratados los ojos, así como un marcado movimiento y vivacidad. El autor, haciendo uso de pinceladas cortas, ha prestado también una atención esmerada a los detalles del rostro, avejentándolo y cargándolo así de vivencias. El personaje desvía la mirada hacia el espectador creando una sensación casi imperceptible, pero efectiva, de movimiento instantáneo. Asimismo, la parte superior del rostro mira a la izquierda en tanto que la parte inferior presenta una vista frontal. Finalmente, el hombro adelantado, el perfil derecho de la cara, la sombra que marca el izquierdo y la línea sinuosa de la nariz contribuyen también a crear la sensación de que don Diego está volviendo la cabeza y, por tanto, parece vivo. El Greco ha querido hacer presente al personaje, representarlo de forma verosímil y ubicarlo en el propio espacio del espectador. Por eso lo lleva a primer plano, recortando aquellas partes de su cuerpo que su interlocutor no vería al interpellarlo. Además el fondo plano de la composición empuja al retratado hacia delante, como una pared, haciéndole compartir el lugar del espectador. El trazo suelto, base del conjunto de la obra, permite al maestro desdibujar los detalles, recoger los brillos de la luz, matizar las formas y el rostro por efecto de la luz y el ambiente, dotándolo de vida. Es precisamente el carácter privado del lienzo, el que brinda al autor la posibilidad de investigar y plasmar mediante diversas técnicas expresivas la personalidad del retratado. El Greco, partiendo de un modelo más bien frío, ha creado una imagen cercana, ha sabido conferirle una expresividad y personalidad ausentes en el retrato cortesano de Sánchez Coello, que le sirvió de modelo. La pincelada suelta le otorga volumen y vida al efigiado. El movimiento y la composición comunican su fuerte personalidad. Estilísticamente, esta obra pertenece a una etapa evolucionada en la que el pintor retoca una y otra vez el lienzo hasta dejar bien definidos los colores, básicamente el blanco y el negro y pequeños toques carmín en el rostro. Los trazos más pequeños y precisos son para conseguir matices y señalar detalles. Así, el modelado del rostro y la sutil diferenciación de las calidades del pelo de la cabeza y el de la barba recuerdan la labor de un miniaturista -algo que el cretense aprendió durante su estancia romana en el Palacio Farnese de su buen amigo el miniaturista Giulio Clovio- y sirve al naturalismo, vitalidad y la expresividad que el Greco quiere imprimir al retratado.

El Museo del Greco tiene la inestimable fortuna de poseer también un retrato de Diego de Covarrubias, salido del taller de Alonso Sánchez Coello y en el que el Greco se basó para realizar el suyo propio. La contemplación de ambos retratos nos permite observar la diferencia de concepto que representan ambas pinturas y estudiar las dos formas de retratar del momento: el de Sánchez Coello pertenece a esa tradición nórdica, de dibujo minucioso y pincelada prieta y precisa; los labios están definidos con paciencia y minuciosidad y los ojos carecen de calidez y profundidad. Podríamos decir que le falta vida interior. Por el contrario, el del Greco está constituido por golpes de pincel de extraordinaria libertad, las manchas de color conforman la figura humana; los labios son una línea vibrante y los ojos -a diferencia de la gélida mirada del de Sánchez Coello- transmiten sensación de cansancio e inteligencia. Todos los recursos descritos transmiten una sensación de vida y dinamismo que no encontramos en el hierático retrato de Sánchez Coello. En el caso del retrato de Covarrubias atribuido al taller de Sánchez Coello, sabemos que el marqués de la Vega-Inclán lo adquirió en Segovia hacia 1908. Así lo relata Cossío⁵⁶: “El marqués de la Vega-Inclán acaba de adquirir, procedente de Segovia y del Marqués de Lozoya, el original que, con toda verosimilitud, debió servir al Greco para hacer este

⁵⁶ Cossío 1908, p.284.

retrato... El estilo de ésta recuerda en parte a Alonso Sánchez Coello". También sobre esta obra existen discordancias entre los diversos estudiosos. Wethey lo dató hacia 1600 y opinaba que el Greco se limitó a pintar la cabeza de Covarrubias. Más recientemente Kusche⁵⁷ ha defendido la segura adscripción de la pintura a Sánchez Coello, rechazando por completo la intervención de su taller. Esta investigadora lo ha puesto en relación los que Argote de Molina encargó a Sánchez Coello y de los que no se conserva ningún ejemplar, pero sí dos dibujos de la colección copiados por Pacheco. Kusche mantiene la hipótesis de que el retrato del Museo del Greco sería un original del que se sacaría una copia para la galería de Argote o el original pensado para la galería. En cualquier caso, sería una de las pocas obras pintadas por Sánchez Coello que retrata a un particular y no un miembro de la casa real y se fecha en 1574, cuando el pintor estaba trabajando en el retablo del Espinar y Covarrubias era obispo de Segovia. La reciente aparición del retrato de aparato de D. Diego de Covarrubias en la colección del Museo del Castillo de Perelada⁵⁸ y la realización de una batería de pruebas técnicas a ambas obras han establecido con claridad que la obra del Museo del Greco es una copia reducida del rostro del retratado, salida del taller de Sánchez Coello. Sus dimensiones son relativamente pequeñas (61 x 50 cm) pero está recortado y, originalmente, debió de ser más amplio. Esta circunstancia se aprecia en sus bordes y en detalles como la cruz pectoral -distinta a la del cuadro del Museo de Perelada- pues ésta es de esmeraldas y de factura más simple apareciendo ligeramente cortada en la parte inferior del cuadro. Además, presenta otras diferencias a tener en cuenta, especialmente la inscripción sobre la edad del efigiado que se indica con un 62 en número arábigo, a diferencia del LXI latino del cuadro gerundense y se divide a ambos lados del roquete. Como se indica en el lienzo, Covarrubias tenía 62 años por entonces, y en este caso deberíamos fechar la pintura con exactitud en 1574, un año después que la del Museo de Peralada. En mi opinión, y a la vista de los nuevos datos aportados por la obra estudiada, todo lleva a concluir que el cuadro del Museo del Greco es una réplica ligeramente posterior y con intervención de los ayudantes del taller, del espléndido retrato gerundense.

Finalmente, señalar que tenemos constancia de la existencia de una copia de la pintura del Greco de menor formato. Cossío la publicó –junto con una fotografía realizada por Mariano Moreno- en su monografía en 1908. El pequeño cuadro se encontraba en el Museo Provincial de Toledo y a fecha de hoy desconocemos su paradero.

Entre las colecciones del Museo del Greco se encuentra también un retrato de difícil atribución, catalogado como *San Juan de Ávila*. Este cuadro, que también formó parte de la exposición dedicada al Greco en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1909, ya suscitó la discusión entre Barcia, director del Museo de Estampas de la Biblioteca Nacional y Cossío. El primero publicará en la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos estas precisiones hablando sobre las tres obras del museo "...de los otros tres retratos, es el uno el que se dice beato Juan de Ávila, sin más fundamento que un letrado puesto posteriormente en el fondo del cuadro, letrado que sería bien hacer desaparecer como desatinada añadidura. El retrato acusa evidentemente el natural, y es de la segunda y última época del pintor, que no pudo ni ver al Beato Juan de Ávila, muerto lejos de Toledo en 1569, fecha en que el Greco parece que, ó no había venido a España, ó estaría recién llegado á ella; ni aun tiene el carácter de aquel eximio y tan famoso predicador, que es al par escritor de primer orden entre los de nuestro siglo de oro, nada de lo cual revela el retrato, tan justa y acertadamente descrito por el Sr. Cossío, que no

⁵⁷ Kusche 2003, pp.366-371.

⁵⁸ Lavín 2013.

resistió a trasladar aquí sus palabras: "... El retrato no es de fantasía; trasciende al modelo vivo. ¿Representará tal vez al jesuita Alfonso de Ávila, que en la casa de Toledo vivió hasta 1613? El tipo no es de jesuita, antes bien parece el castizo cura de almas, respirando más amor y bondad que cultura; de honda piedad sincera y masculina; de religión neta; sin arrumacos ni perendengues, bajando ya la cuesta de la vida, de cabello espeso, barba muy corta y descuidada, moreno y arrugado de piel, conmovida ternura en el rostro y la mano derecha abierta sobre el pecho, como para convencernos de la sincera bondad de su alma: está lleno este sacerdote de mansa unción evangélica. La ejecución, afectándose tosca, realza el carácter de la persona: ni hay largas pinceladas, ni suavidad de restriegue, sino toques sueltos, con tonalidad más caliente, más rojiza que de costumbre y sin huellas del frío carminoso. Las manos, ambas visibles, son ejemplo de fiel naturalidad, como siempre que se trata de ajustarse al modelo, sin convencionalismos"⁵⁹. Me parece, en efecto, que la hipótesis de que el personaje representado sea el jesuita Alfonso de Ávila hay que desecharla, no menos que la falsa atribución. El retratado no puede ser jesuita. Hoy por hoy es un retrato desconocido, como tantos otros del Greco, aunque acaso con alguna mayor probabilidad de ser identificado que los otros, por su carácter más determinado".

Efectivamente, la identificación del personaje con el entonces beato -hoy santo- Juan de Ávila es más que cuestionable. Ningún dato, excepto la inscripción que aparece en la parte superior del cuadro (*M. Juan de Avila*), lo liga al personaje. San Juan de Ávila comenzó sus estudios de leyes en Salamanca en 1514 pero pronto los abandonó para estudiar teología en Alcalá de Henares. En 1526 se ordenó sacerdote para dedicarse rápidamente a la evangelización. En 1531 fue denunciado ante la inquisición sevillana, acusado sobre todo de erasmismo, pero fue absuelto. En 1535 conoció en Córdoba a Fray Luis de Granada y tras fundar varios seminarios y colegios en Andalucía y La Mancha, organizar la Universidad de Baeza y difundir la Compañía de Jesús murió en 1569. Su obra más conocida es un comentario al salmo XLIV publicado en 1557 que marcó toda la literatura ascética posterior, siendo consultado por los más importantes autores de vida espiritual de la época, como Fray Luis de Granada, San Ignacio de Loyola o San Juan de Dios. Será Fray Luis el que escribirá la primera biografía sobre el santo en 1588, a la que seguirá otra redactada por Luís Muñoz en 1635, cuando se inició la causa de su beatificación, que se retrasó hasta 1894, mientras que su santificación tuvo lugar en 1970. Al morir en 1569 era imposible que el Greco, en Venecia en ese año, llegara a conocerle.

Como invariablemente sucede con muchos retratos del Greco, la crítica no está de acuerdo ni con su atribución al maestro ni con el personaje retratado. Ya hemos visto que Cossío lo incluye en el corpus del Greco en su monografía de 1908 y lo fecha entre 1594 y 1604, aunque apunta que quizá el retratado fuera el jesuita Alfonso de Ávila que entonces vivía en Toledo y al que el Greco sí pudo conocer; el retrato debió plantearle serias dudas porque finalmente escribe que "su tipo no es de jesuita". Wethey excluyó este retrato del catálogo del Greco por considerar que ni el manejo de la pincelada, pesada y pastosa, ni su tonalidad cromática se avienen con la técnica del Greco. M^a Elena Gómez Moreno en su catálogo de la Casa Museo del Greco lo recoge como "supuesto retrato de San Juan de Ávila" y ya lo da como dudoso tanto en su atribución como en la identidad del retratado, explicando que ha sido defendido por Cossío y negado por Wethey. Advierte que "el tipo humano de este clérigo, inteligente, pero nada espiritual, no coincide con el del personaje a que se refiere, gran predicador llamado "el apóstol de Andalucía", asceta ardiente que arrastraba tras de sí a las multitudes". Supone apócrifo el

⁵⁹ Cossío 1908, p. 432.

letrado de la parte superior y llama la atención sobre la técnica pictórica empastada y los colores terrosos que lo alejan del círculo del Greco. El historiador Camón cree que no existe ningún parecido entre el representado y las imágenes que se conservan del santo y ve posible que el nombre de la inscripción se refiera a otro personaje, pues en el inventario de los bienes del Greco se habla de “*otro retrato bosquejado de Abila de Vera*”. En este sentido, es Marañón el único que opina que sí existe cierto parecido con el grabado del santo publicado en la biografía de Luís Muñoz de 1635, pero como ya estudió Romero⁶⁰, existe bastante confusión sobre la imagen de Ávila, ya que casi todas las representaciones se han basado en el retrato que se hizo para su sepulcro, y cuyo parecido fue cuestionado por los que le habían conocido. Retomando la cuestión de la autoría, ni Gudiol ni Pita recogen la pintura en sus catálogos, que tampoco ha sido tenida en cuenta por Álvarez Lopera, Marías o Martínez-Burgos.

Ya hemos dicho que el cuadro ingresó en el museo en 1910 como obra del Greco y procedente de los fondos del Museo Provincial. En aquel momento fue restaurado por Salvador Martínez Cubells y más recientemente por Rafael Alonso⁶¹. Este estudioso no descarta la intervención del cretense en un momento inicial de la obra en contra de la opinión de Garrido⁶² que descarta cualquier posibilidad. Las radiografías efectuadas a la pintura contribuyen a sembrar incertidumbre ya que evidencian una preparación interna cercana al modo de trabajo del griego aunque su factura externa sea otra, con unos colores y unos empastes que nada tienen que ver con él. Además, el gesto de la mano abierta y apoyada en el pecho se relaciona inmediatamente con el *Caballero de la mano en el pecho*. Sería un gesto característico de “dar fe” y algo común en la época pero extraño en un sacerdote. Como hipótesis de trabajo, y hasta contar con más datos, mantenemos la teoría de Alonso que piensa que quizá se trate de una obra comenzada por el Greco y que por alguna causa fue acabada por otro artista años más tarde. Como ya apuntó Camón en el inventario de bienes de 1621 se registran cinco retratos, concretamente los de Don Luis de Córdoba, Soria de Herrera, Jerónimo Pacheco, un fraile anónimo y Ávila de Vera. Estos retratos estarían bosquejados y quedarían inconclusos a la muerte del Greco en su taller. Por ello no resulta descabellado pensar que quizá alguno de los retratos esbozados por el maestro y acabados por algún pintor años después y con una estética y una factura diferentes, pudiera ser el del museo.

Las Lágrimas de San Pedro

El tema de San Pedro arrepentido derramando lágrimas tras haber negado a Cristo por tres veces es de inspiración netamente contrarreformista y comenzó a ser representado en el arte en las últimas décadas del siglo XVI. Ante el rechazo generalizado de los sacramentos por los protestantes, entre ellos el Sacramento de la Penitencia o Confesión, los teólogos católicos que llevaron la ofensiva contra los teólogos de la Reforma, comenzaron a bucear en los textos patrísticos para justificar dicho sacramento. De esta forma y, apoyándose en un comentario de San Ambrosio- que había señalado que las lágrimas de San Pedro surgidas tras las tres negaciones al Maestro, eran una imagen de la confesión- el tema del arrepentimiento de San Pedro pasó a formar parte de la meditación cristiana y se trasladó al arte. Fue José López-Rey en 1947, el primer estudioso que interpretó la obra del Greco con estos parámetros, seguidos en trabajos posteriores. La Reforma protestante, negaba el papel de intermediación de los santos y

⁶⁰ Romero 1946, p.3.

⁶¹ Alonso 2008, p.252.

⁶² Garrido 2008, p.279.

de los sacerdotes ante Dios. San Pedro no era un símbolo del papado sino sencillamente, el apóstol que negó a Cristo. Para los católicos, San Pedro era el primer Papa y las lágrimas que derramara después de arrepentirse vinieron a ser un símbolo del sacramento de la Confesión. Era evidente la profundidad e importancia de este debate teológico en la época, ya que atacaba al pilar fundamental de la Iglesia Católica, la Roca de San Pedro en su mismo corazón, el Papado. Además toda la jerarquía eclesiástica se veía amenazada, ya que al cuestionar también el sacramento de la confesión, hacía innecesaria la figura del sacerdote católico para su administración y como intermediario ante Dios.

Este preámbulo histórico de implicaciones teológicas, nos sirve para explicar la eclosión de este tipo de cuadros al finalizar el Concilio de Trento. No existen cuadros anteriores al cretense con el tema de las *Lágrimas de San Pedro*. El Greco fue el primero en representar este tipo iconográfico a partir de 1580. Como ha señalado Jordán⁶³ “el que fuera uno de los primeros artistas que representaron este tema y que lo hiciera durante la Contrarreforma concuerda con cuanto sabemos acerca de su producción y de su época”. Hoy conocemos diecisiete versiones de este tema. La más temprana es la que se conserva en el Bowes Museum de Barnard Castle que está fechada hacia 1580-86 y el ejemplar del Museo del Greco en torno a 1595-1602. Para Alonso, la primera presenta una ejecución pobre para ser totalmente autógrafa y sería la del Museo del Greco, la cabeza de serie de todas las versiones posteriores. De éstas, sólo ocho son admitidas por la crítica como autógrafas o con intervención del pintor. Es el caso de la pintura del Museo del Greco firmada en caracteres griegos *Domenikos Theotocopoulos epoie*”, a la altura del hombro a la derecha. Ya Wethey en su formidable estudio había detectado la complejidad para establecer la autografía del maestro de muchos de los ejemplares “...creo que sólo cinco pinturas de “Las lágrimas de San Pedro” son originales de El Greco. Hay además doce variantes en forma de réplicas y copias que circulan en el siglo actual. Finalmente, conozco dos pequeñas imitaciones modernas”. Podemos encontrar en Toledo otras versiones de *Las Lágrimas de San Pedro* en la Catedral y en el Hospital de Tavera. El resto de obras con este motivo se encuentran repartidas por todo el mundo: en la National Gallery de Londres y en el museo de Fine Arts de San Diego en California, entre otros. Esta versión conservada en el Museo del Greco ha sido considerada como una de las mejores junto a la de la Catedral de Toledo y la del Museo del Cau Ferrat de Sitges. Aunque las diferentes versiones que hizo el Greco del tema reflejan la evolución de su estilo a lo largo de más de treinta años, los rasgos esenciales de la composición son los mismos en todas las obras, pero la calidad varía mucho según el grado de intervención del taller⁶⁴.

La pintura fue comprada por Vega-Inclán en un anticuario parisino y donada al museo en su testamento. Según Cossío⁶⁵ provenía de la colección Taladriz de Valladolid, colección de la que no tenemos datos. En 1905 el marqués la adquiere e inmediatamente intentará venderla al Museo de Berlín, a donde enviará la pintura tras hablar con su director Von Bode. Afortunadamente para nosotros, al estudioso no le interesó, al igual que el retrato del Cardenal Niño de Guevara y que finalmente acabará en Nueva York. El cuadro volvió así a la Casa del Greco, donde se instalará en la sala alta la denominada *estudio* donde lucirá sobre un caballete, quizá esperando un comprador que nunca llegó. A la muerte de Vega-Inclán se asignará a la colección pública el museo, pero sin cambiar su ubicación. María Elena Gómez-Moreno mantuvo y potenció este montaje sobre caballete rodeándolo de los útiles del pintor, para transmitir la sensación al visitante de que el Greco todavía estaba pintando esa obra en su taller. Su mal

⁶³ Jordán 1982, p. 234.

⁶⁴ Redondo Cuesta 2015, pp.102-115.

⁶⁵ Cossío 1908, p. 591.

estado de conservación, los numerosos repintes y la oxidación del barniz han impedido que los estudiosos repararan en su alta calidad hasta después de su restauración en el año 1993. Los estudios hechos tanto en el Museo del Prado como en el Instituto del Patrimonio Cultural han puesto de manifiesto su fragilidad, la pérdida de material, especialmente en el manto del santo y la gran cantidad de barnices y repintes que cubrían la obra. Alonso fue el primero en observar la gran calidad de la pintura del museo. En mi opinión es una de las mejores versiones de todas las que se han conservado y comparto con Redondo Cuesta la opinión de que las telas conservadas en México y San Diego derivan del lienzo del museo.

Siguiendo un convencionalismo de procedencia italiana, el Greco representó siempre a San Pedro con túnica azul y manto amarillo. Los pintores medievales ya habían fijado la iconografía pietrina de colores y es muy rara su variación. En España esta tradición la fija Pacheco en su *Arte de la Pintura*, al señalar: “Ha de tener la túnica azul, ceñida y el manto, naranjado o de color de ocre, como lo muestra el retrato”. El retrato al que se refiere Pacheco era un retrato doble de San Pedro y San Pablo conservado en la basílica de San Pedro de Roma y, según la tradición, pintado en época de Constantino, del cual existían múltiples copias por todo el orbe católico. El propio Pacheco menciona una copia de este retrato que los Reyes Católicos dejaron como reliquia en la Capilla Real de Granada. Sin embargo, en este rostro el Greco hace su particular homenaje a una de las principales referencias del Renacimiento, el *Laocoonte*,⁶⁶ inspirando el rostro del santo penitente en el del sacerdote troyano descubierto en 1506 en la *Domus Tito* del Monte Oppio y expuesto en el Jardín del Belvedere del Vaticano, donde seguramente lo contempló el Greco.

El apóstol aparece en primer plano, a la entrada de una cueva en cuyas paredes hay adheridas unas ramas de hiedra, símbolo de la fe. El cristianismo había recogido el valor de los símbolos de la Antigüedad y la hiedra, asociada en Egipto, Grecia y Roma a los cultos de la tierra y a Dionisos, dios del renacer de la naturaleza, pasó a estar asociada a la eternidad y la fe en la resurrección y en la vida eterna. Este mismo significado simbólico lo comparte otro elemento natural presente en la obra, el tronco cortado con un brote, que aparece en un lateral. Con una clara alusión a la resurrección, no sería la primera vez que el griego lo utilizaría y ya en su *San Mauricio* del Escorial, el pintor había incluido este mismo símbolo. El Greco lo representa con las manos entrelazadas sobre el pecho en actitud de adoración y sobrecogimiento. San Pedro eleva la cabeza hacia el cielo reconociendo su culpa e implorando el perdón por su pecado. Sus ojos están inundados de lágrimas y la forma de sus brazos, fuertes, alude a su antiguo oficio de pescador. Es el momento siguiente al segundo canto del gallo, cuando Pedro se da cuenta de haber cumplido sin querer las palabras de Jesús en el Evangelio: “Antes de que el gallo cante dos veces, tú me habrás negado tres”. La localización de San Pedro a la entrada de una cueva (que no se cita en ningún texto evangélico) simboliza la costumbre de orar y arrepentirse en lugares solitarios, apartados y agrestes, imitando a Cristo y como acostumbraban a hacer los penitentes y los primeros cristianos. Del brazo izquierdo cuelgan dos llaves, su atributo tradicional, las llaves del cielo y de la tierra, que simbolizan el poder de atar y desatar, de absolver y excomulgar que Cristo concedía al Príncipe de los Apóstoles. Aunque el Greco pinta las dos llaves del mismo color dorado, en las representaciones italianas las llaves son una de oro y otra de plata; por la primera se entiende la potestad de la absolución. Por la de plata, la de la excomunión. A la izquierda, puede verse el ángel vestido de blanco con las alas extendidas, rodeado por una

⁶⁶ Catálogo de la exposición *Laocoonte alle origini dei Musei Vaticani*, Ed. L’Erma di Bretschneider, 2006.

impactante iluminación, guardando el Santo Sepulcro, vacío ya tras la Resurrección y a María Magdalena que lleva en la mano un tarro de esencias y que vuelve sobresaltada para anunciar a San Pedro que Cristo ha resucitado. El Greco ha unido dos secuencias diferentes haciéndolos coincidir en un tiempo. El del arrepentimiento de San Pedro que niega a Cristo antes de la crucifixión y el del descubrimiento del sepulcro vacío por María Magdalena, tras la resurrección. De todos modos, los dos momentos tienen su unidad en el hecho de que la Magdalena, tras encontrar el sepulcro vacío, se dirige directamente a San Pedro y así el Greco establece una relación clara entre ambos episodios. El hecho de asociar la Magdalena a la representación de San Pedro arrepentido refuerza el significado penitencial de la imagen. La composición de la obra es triangular y San Pedro aparece representado de medio cuerpo dentro de un lienzo de pequeño formato, propio de la pintura de devoción, destinada a estancias privadas o pequeños oratorios, tanto seglares como religiosos. Este tamaño reducido propiciaba el encuentro íntimo entre el fiel y la divinidad. El deseo de los reformadores espirituales de fomentar el arrepentimiento personal y el perdón a través de la práctica del sacramento de la penitencia se refleja en los numerosos encargos que recibió el Greco de santos penitentes. Dentro de estos cuadros de devoción privada los temas que aludían al sacramento de la penitencia más comunes serán *San Jerónimo Penitente*, *La Magdalena Penitente* y *Las lágrimas de San Pedro*.

El Greco, una vez instalado definitivamente en Toledo se decidió a crear un taller –tema que queda totalmente fuera del alcance de esta tesis– para la realización de los dos tipos fundamentales de encargos: retablos completos, que comprendían arquitectura, escultura y pintura, y cuadros devocionales y retratos. En aquel momento en la ciudad no había demasiados pintores que pudieran hacerle sombra desde el punto de vista artístico, pero tampoco había una clientela capaz de pagar los elevados precios que él pedía por sus obras originales. La mayor parte de los encargos procedían de conventos, iglesias parroquiales y fieles devotos sin excesivas posibilidades económicas. El cretense tenía que competir con el resto de artistas toledanos, cuyas pretensiones económicas eran bastante más bajas. Es aquí donde la actividad del taller revelaría toda su utilidad⁶⁷. Su hijo Jorge Manuel, el misterioso Francesco Prevoste y el pintor Luis Tristán fueron los pilares en que se sustentó el trabajo del taller. El maestro se reservaría la ejecución de las pinturas de los retablos y los grandes encargos, realizaría los retratos y crearía los modelos de cuadros de devoción mientras que en el taller se encargaría de realizar en serie las numerosas copias de éstos, muchas veces firmadas por el Greco aunque tan sólo se hubiese limitado a plantearlas o retocarlas, que estarían disponibles para su venta a precios asequibles y en gran cantidad. Con esta técnica de trabajo el Greco no estaría sino repitiendo las fórmulas que había visto en las *botteghe* de Tiziano o Tintoretto, estableciendo una auténtica “empresa” para abastecer un mercado pujante. De este modo, durante un periodo de más de treinta años, salieron del taller del Greco numerosas copias de *Las lágrimas de San Pedro* en las que se introducían pocas variantes, pues el éxito del primer modelo generó la demanda de los siguientes que el pintor y su taller satisficieron cumplidamente. Pero entre las numerosas versiones se observan algunas variaciones iconográficas como que el santo lleve las llaves de la iglesia o no, la posición de las mismas llaves, en el brazo derecho o en el izquierdo, o que en el paisaje de fondo aparezca Toledo representado como Jerusalén, mientras que otras obras no aparece la ciudad. Dentro del trabajo en serie de obras del taller del Greco destacan las más de 130 copias que salieron del tema de San Francisco en oración, todas con la misma

⁶⁷ Sobre el tema, Hadjinicolau(coord.) *El Taller del Greco*. Catálogo de la exposición de Atenas, Ed. SEACEX, 2007.

composición. Esta gran producción refleja que existía mercado fuera de Toledo para las obras de devoción privada e intimista del Greco. Hay documentos que prueban que, esporádicamente, el pintor probó fortuna con sus cuadros en Sevilla y la gran presencia de cuadros del candiota en las colecciones andaluzas de principios del siglo XX, refuerzan esta idea en la que la “industria pictórica” del Greco se abriría mercado hacia el sur, con Sevilla como principal foco comercial. Los temas más aceptados serán los de San Francisco y San Pedro. En el Museo del Greco se conserva también una de las muchas versiones que se realizaron de *San Francisco y el Hermano León* meditando ante la muerte. Esta obra de taller también fue comprada por Vega-Inclán en Sevilla y donada a la institución.

El Retablo de San Bernardino

La última de las grandes joyas que alberga la colección del Museo es el Retablo de San Bernardino. La obra, que debe ser entendida como un conjunto indisoluble de la estructura arquitectónica del retablo, fue un encargo para la capilla del Colegio de San Bernardino, fundado en 1568 por el canónigo Bernardino Zapata de Herrera. La institución adoptó por santo tutelar al franciscano San Bernardino, según dejó estipulado su fundador,⁶⁸ "cuyo nombre yo tengo y me llamo". El colegio estaba destinado a estudiantes bachilleres y se ubicaba en el barrio de Santo Tomé, del que el pintor era vecino; parte del edificio todavía se conserva, aunque muy transformado y dividido en varias viviendas y establecimientos comerciales, aunque mantiene su fachada principal en la plazuela que inicia la calle de Santo Tomé. La relación del Greco con el Colegio no se redujo al retablo de su capilla sino que, como demostró San Román⁶⁹, el candiota fue el encargado de idear la pequeña portada que todavía se conserva⁷⁰. El pedido le llega al griego a través de Juan Bravo de Acuña y Luis de Beluga y temporalmente, se sitúa a medio camino entre otros encargos para retablos de envergadura como son la Capilla de San José, el Colegio madrileño de doña María de Aragón y el Hospital de la Caridad en Illescas. La primera referencia documental al retablo de San Bernardino data del día 13 de diciembre de 1602 en que, reunidos en capilla el rector y colegiales del Colegio de San Bernardino, se trató del retablo “que se ha encargado a Dominico Greco por un precio de 3.000 reales”. A pesar de no conocerse las condiciones originales del contrato, de las escrituras de pago se deduce que el retablo fue ejecutado entre febrero y septiembre de 1603, sometiéndose a las prescripciones del Colegio y del propio Consejo de la archidiócesis. El pintor recibiría 333 ducados, aunque la exigua cantidad cobrada por la obra no tendría que ver con la simplicidad propia de un retablo de un solo lienzo, sino con las enconadas protestas del alumnado del Colegio, que se opuso a pagar una cantidad elevada, alegando la pobreza de la hacienda colegial. La situación se desbloquearía acudiendo a una cuestación entre antiguos colegiales y algunos benefactores.

El retablo se mantuvo en su emplazamiento original hasta 1845 cuando el colegio es suprimido por la Ley Moyano. En 1846 se integra en el Instituto de Segunda Enseñanza en el actual Palacio de Lorenzana, separándose el lienzo del retablo. De esta forma, el lienzo permaneció en la

⁶⁸ Gómez Sánchez 1982, p. 33.

⁶⁹ San Román 1982.

⁷⁰ En la actualidad la portada, una de las pocas obras arquitectónicas del Greco, apenas puede apreciarse, oculta bajo el mar de toldos de los establecimientos hosteleros que la circundan y que han ocupado el escaso espacio público con las terrazas instaladas en la placita delantera, ante la pasividad o con la aquiescencia del ayuntamiento, en una política habitual en la ciudad donde todo se sacrifica en aras de la hostelería y el turismo masivo.

institución docente, mientras que la estructura arquitectónica del retablo fue donada al convento de Santa Isabel la Real, donde se adaptó para cobijar las esculturas de San Antonio y de la Dolorosa. Los avatares del cuadro se completan con su viaje a Madrid para ser expuesto en la primera muestra dedicada al Greco en 1902 y su consiguiente retención en depósito⁷¹ en el Museo del Prado. Una vez creado el Museo del Greco en 1910, el lienzo será cedido a esta institución, junto con un buen número de obras que forman parte de sus fondos fundacionales (R.O. de 14 de diciembre de 1910). En escrito firmado por D. Joaquín Bilbao, primer conservador del museo, el 19 de diciembre de 1910 se reciben, además del lienzo de *San Bernardino*, la *Virgen de Atocha* y el *Retrato de Carlos II con Armadura* de Carreño de Miranda, un *Retrato ecuestre de un príncipe* y un *Jesucristo atado a la columna* de Espinosa, todos procedentes del Museo del Prado, además de un *Paisaje* de grandes dimensiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los depósitos con el retrato del último Austria y el paisaje de gran formato fueron levantados y devueltos a sus instituciones originales en el año 2006, al no tener cabida dentro del nuevo proyecto de exposición permanente con el que se reorganizó el museo.

La reintegración de la estructura arquitectónica del retablo es mucho más tardía y se debe a la adquisición efectuada en 1962 por las Fundaciones Vega-Inclán desde el mencionado convento. La entonces directora del museo, Dña. M^a Elena Gómez Moreno, en su guía de 1968 indicaba que "sólo hace pocos años pintura y retablo se han unido de nuevo, y para más seguridad de identificación pudo comprobarse que coincidían en el arco del retablo y en el bastidor del lienzo las huellas de los clavos que los sujetaron". Hasta entonces, el lienzo se exhibía enmarcado en una pequeña sala que en los planos originales de 1910 aparece como "Cuarto del San Bernardino", en la zona de unión entre el edificio de la casa y el del museo. De este emplazamiento pasó a la Biblioteca. La construcción de la actual sala de la Capilla es posterior, y se pasará a exhibir allí coincidiendo con la instalación en la estructura del retablo.

El cuadro, de conservación muy delicada, debido a la escasa capa pictórica y a la ausencia de reentelado, fue restaurado⁷² en el Museo del Prado en 1981. Por contra, la estructura arquitectónica también sufrió varios procesos de restauración no del todo afortunados, ya que en el siglo XVIII, se rellenaron las estrías acanaladas de los fustes de las columnas para repintarlas imitando mármoles, se falseó el tono original del dorado y se añadió un remate postizo en forma de sol radiante, que actualmente se ha eliminado a fin de lograr que el conjunto mantuviese su aspecto cercano al primigenio proyectado por el Greco. Originariamente, el retablo se adaptaba al clasicismo⁷³ italiano del momento con dos columnas acanaladas rematadas en capitel jónico sobre pedestal. Sobre ellas se alza el entablamento con friso curvo y un frontón triangular. La estructura abraza el lienzo por medio de un arco de medio punto. El formato alargado de la obra es una característica de los cuadros de altar de los retablos simples que proyectaba el cretense, de inspiración claramente italiana a modo de "pala de altar".

El lienzo nos presenta a San Bernardino de Siena, renovador de la observancia de la regla primitiva de San Francisco, que vivió en Italia entre 1380 y 1444, donde se dedicó fundamentalmente a la predicación. Huérfano, de niño fue educado por unos familiares en Siena, donde estudiará jurisprudencia y teología hasta que en 1402, con veintidós años, ingresa

⁷¹ Ruiz Gómez 2005.

⁷² Alonso 2002, p. 4.

⁷³ Bercher 2014

en los franciscanos para comenzar su predicación apostólica por Italia y difundir el culto al nombre de Jesús, hasta su muerte. El santo franciscano se muestra de pie, con el hábito de color pardo grisáceo, con un cordón blanco ceñido a su cintura en el que se cuentan hasta cuatro bordones y la capucha bajada. La pobreza de vestido se refuerza con el pie izquierdo desnudo que adelanta hacia el espectador para crear un ligero escorzo que se insinúa bajo los drapeados de su vestido. En su mano izquierda sostiene un libro cerrado, mientras que su brazo derecho se flexiona, empuñando un báculo en cuyo remate lucen entre rayos las iniciales "IHS". Este monograma con las letras del nombre de Jesús en griego, es su principal atributo iconográfico puesto que el santo, al terminar sus prédicas mostraba a los fieles una tabla con las letras I.H.S. grabadas en oro y rodeadas por rayos flamígeros. El monograma bernardino será, siglos después, adoptado por la orden jesuítica que lo convertirá en su principal emblema. El tema se completa con la presencia de tres mitras en el suelo, a la izquierda del santo, en las que el Greco se esmeró en reproducir primorosamente las sedas, hilos dorados y piedras preciosas, en alusión a su desdén por la Iglesia material y mundana, plasmando así su rechazo a sentarse en las sillas episcopales de Siena, Ferrara y Urbino ofrecidas por el Papa. En el ángulo derecho inferior, bajo las mitras y como resaltando la genialidad de su trabajo, aparece la firma en minúsculas griegas *Domenikos Theotocopoulos epoie*. En el ángulo izquierdo para el punto de vista del espectador, se adivina el piso del personaje, que semeja un promontorio rocoso. La línea de horizonte, lejana por la bajeza y tamaño del caserío, que algunos autores identifican con los cigarales de Toledo y el enorme celaje anochecido, tormentoso y aureolado, con esa luz crepuscular tan característica de Tintoretto, completan el conjunto sobre el que se recorta la silueta de un santo terrible por su monumentalidad, pero de melancólico rostro y mirada esquiva.

La ejecución del cuadro se corresponde plenamente con la última etapa en la técnica del pintor, caracterizada por una pincelada peculiar y extensa con un pincel cargado con muy poca pasta que produce toques cada vez más nerviosos, rápidos y evanescentes. El efecto, al untar sobre el lienzo con un pincel tan ligero de pasta, es no saber prácticamente a dónde se dirigen los trazos. Esto hace que casi salgan a relucir las capas rojas y anaranjadas que el pintor utiliza en la preparación del cuadro. Sólo allí donde se ha querido individualizar, como en el rostro joven del santo o en las mitras, se ha recurrido a pinceladas más cortas y precisas que definen el abocetado inicial. Otra característica de los cuadros del cretense es el uso como soporte de linos venecianos⁷⁴ importados, una tela que no es completamente lisa sino que presenta un ligero relieve que resalta estratégicamente y aporta volumen al cuadro. En este caso, se trata de un lienzo de mantel, que no presenta costuras, sobre el que el Greco extiende una capa de cola blanca y a continuación otra, finísima, de yeso rojo que tiene como fin impermeabilizarlo y servir como base de los trazos negros del dibujo y del color. La gama de colores es mínima, casi monocroma, manejando distintas versiones de ocre, marrones y grises, en un homenaje que recuerda al hábito de los franciscanos. El San Bernardino es un alarde del manejo de la paleta monocromática⁷⁵ del pintor al final de sus años. La reducción de colorido al gris y azul plateado y su infinidad de detalles, acaban convirtiendo la monocromía en policromía. La composición se inscribe en un triángulo isósceles, al igual que la cabeza del santo, inmerso todo en un juego de diagonales tan caro al manierismo, como la que se traza entre el vértice del cayado y el conjunto de mitras, pasando por el libro. El estilo manierista se traduce en esta última etapa profesional

⁷⁴ Bruquetas 2007.

⁷⁵ Redondo 2009, p. 67.

del Greco en la tendencia a la abstracción por medio del alargamiento de la figura, alejada de los cánones clásicos. La figura adquiere una verticalidad arbitraria y desproporcionada, próxima al canon de trece cabezas propio de los pintores del manierismo italiano, al estilo de su admirado Parmigianino. Así, el santo se hace flambeante y volátil como los rayos de su divisa, con una premeditada ausencia de la perspectiva, buscando –quizá– un efecto dinámico y al mismo tiempo, explorando las posibilidades escultóricas de la pintura en movimiento, donde probablemente la luz del espacio exacto donde estuvo instalado el retablo contribuía a ese efecto, como se ha podido comprobar⁷⁶ en otras obras, caso de la Inmaculada de la Capilla Oballe en la Iglesia de San Vicente.

La iconografía de San Bernardino de Siena fue codificada ya en el siglo XV y será siempre representado en edad avanzada y consumido por el ayuno y la penitencia. En el capítulo que Jacopo de la Vorágine en *La leyenda dorada* dedica a San Bernardino confesor, no se relatan los motivos iconográficos principales del lienzo: no se habla ni de las tres mitras, ni del monograma I.H.S., precedido de un cielo flambeante, centrando su descripción en la obsesión del santo por la mortificación, la caridad y el ayuno. Por todo ello, pudiera ser que la fuente utilizada por el maestro sea el *Flos sanctorum* que en 1578, escribe el sacerdote toledano Alonso de Villegas y que aparece en el inventario de libros de su hijo Jorge Manuel de 1621. En el mismo inventario aparece recogido con el número 128 "un San Bernardino de bara y tertia de alto y tres quartas de ancho" que probablemente fuera la copia para guardar en el taller. Villegas sí se refiere a los motivos claves, como son el hábito franciscano y el libro de predicador y experto teólogo, además de afirmar que era "ser moço y de muy lindo parecer", lo cual se esmera en retratar el Greco. Tanto su juventud como el hecho de que aparezca con un libro, que se ha preferido presentar cerrado para sugerir la carga intelectual del personaje, lo presentan como un modelo para los bachilleres del Colegio. La elección de este santo para presidir la capilla de un colegio, de donde saldrían numerosos eclesiásticos, parecería dirigida a promover su ejemplo especialmente entre los alumnos, haciendo de ellos predicadores, los *soldados de Cristo* que la Contrarreforma precisaba para la defensa de sus dogmas en contra de los pujantes movimientos reformistas, que además cuestionaban la legitimidad de santos y sacerdotes como intercesores ante Dios. El Greco optó por representar a San Bernardino como un santo humanizado, dotándolo de rasgos físicos particulares como en un retrato (algunos estudiosos han visto en su rostro un retrato de su hijo Jorge Manuel), y a la vez como un ser divino. Esta divinidad se plasmaría en el alargamiento de su figura, que produce el efecto de la desmaterialización de su cuerpo; la misma idea se transmite a través de la luminosidad antinatural y extrema que emite la figura, conseguida a base de juegos de blanco y negro, resueltos en largas pinceladas blancas que bordean el hábito del santo y que contrastan vivamente con el negro que rodea la figura. Todo ello confiere a su presencia y a su ejemplo moral una fuerza extraordinaria, muy adecuada

⁷⁶ Marías 1997, p. 281 y Álvarez Lopera 2004, p.27. De la importancia de la incidencia de la luz en esta obra (Inmaculada Oballe) guardamos una descripción realizada por el novelista Félix Urabayen en su obra *Toledo, Piedad*: "... Va usted a paladear el secreto de este cuadro, me dice sobresaltado D. Agustín. Y cogiéndome del brazo me retira unos cuantos pasos del altar. Es un momento magnífico; los últimos rayos del sol van entrando por una pequeña claraboya. Levantan briznas de polvo, forman blancas estelas y caen oblicuamente sobre el cuadro, dorándolo por completo. Han desaparecido los tonos apagados, las lagunas de azul y carmín. La luz, fusionando los contornos da la ilusión completa. Las figuras de la tela fulgen y se elevan entre un fuego maravilloso: el mismo fuego en que arden los crepúsculos de las tardes toledanas; el mismo fuego interior que consumió algunas almas de Castilla. Nos quedamos en éxtasis...son unos momentos. Mueren los rayos del sol, desaparece nuestra embriaguez, producida por esta luz de misteriosa belleza y solo queda el cuadro con sus tonos pálidos, con sus tonos apagados de sabia ponderación".

al marco en el que debía instalarse la obra. La imagen de San Bernardino representaría así para el fiel, un ejemplo de salvación por las buenas obras, por la renuncia - ejemplificada en las mitras obispaes rechazadas a sus pies- y por el sacrificio de una vida dedicada al estudio y a la difusión de la palabra de Dios, el espejo perfecto para los estudiantes del colegio, futuros teólogos de la Iglesia Católica y auténticos *Soldados de Dios*.

EL RESTO DE LA COLECCIÓN: COMPRAS, VENTAS, ROBOS, EXPOLIOS, DEPÓSITOS, RASTROS Y LEGADOS TESTAMENTARIOS

Aunque el conjunto de cuadros del Greco era el núcleo fundacional del Museo, a lo largo de los más de cien años de existencia se fue conformando una colección⁷⁷ interesante, desconocida y ecléctica que actualmente incluye pintura, mobiliario, escultura o artes industriales. Pero esta “otra colección”, eclipsada por el brillo del Greco, también era fundamental para el proyecto museográfico de Laredo y Vega-Inclán. La pinacoteca lucía *per se* en las salas del museo, aunque acompañada de piezas de mobiliario y textiles que la realzaban. En cambio, el edificio de la Casa del Greco tenía que ser amueblado *ex novo* para conseguir esa ambientación ensoñadora que transportara al siglo XVI.

La Casa del Greco en Toledo constituyó, en expresión de Gómez-Moreno la “primera construcción de un ambiente histórico intentada en España”⁷⁸. Cada habitación (despacho, oratorio, cocina) junto con todo su mobiliario, fueron aderezadas según los conocimientos de la época para tratar de reproducir con la mayor fidelidad ambiental el universo personal del Greco⁷⁹. La disposición de las salas de la casa se articuló en torno a un patio central con columnas y pozos, con las estancias distribuidas en dos plantas a su alrededor. Esta disposición, de arraigada tradición, surge del *atrium* romano y después será continuada por los árabes. En la planta inferior se encuentran las estancias dedicadas a la vida social y familiar y en la planta superior se disponen las estancias dedicadas a la vida íntima. La reconstrucción de un ambiente histórico se llevó a cabo siguiendo criterios de actuación post-románticos, con no pocas connotaciones con la teoría restauradora⁸⁰ de Ruskin. Sin embargo, la actuación sobre este edificio, así como la inmediata creación del Museo del Greco en solares anejos con similares criterios de intervención, configuran la materialización de esta figura artística dentro del mito de la esencia hispana y, por contaminación, de la *decoración* empleada en su casa y museo como caracteres tipológicos definidos del arte español coetáneo, teniendo a partir de entonces gran fortuna y considerándose como modelo a imitar. De ahí la influencia que tiene la casa en la revalorización de lo hispano en América y la reiteración de estos modelos en decoración, desde los nuevos palacios historicistas hasta los Paradores Nacionales de Turismo, llegando en éstos hasta nuestros días y configurando lo que se ha denominado “*estilo castellano*”.

Es decir, con el proyecto de la Casa y el Museo del Greco, se realizará por primera vez en España un montaje ambiental y se forjará un estilo decorativo *castellano*. Y son estas dos pautas, ambientación y estilo castellano, las que justifican la existencia de una parte importante de los

⁷⁷ Gran parte de la colección del museo fue estudiada y mostrada al público por primera vez en la exposición *Tesoros Ocultos: fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, que se celebró en el año 2007 en el Hospital Tavera de Toledo, sede del Archivo Nacional de la Nobleza.

⁷⁸ Gómez-Moreno *La Casa y El Museo del Greco*, Ed. Everest, 1974.

⁷⁹ Ordieres 1992, pp.103-105.

⁸⁰ Ordieres 1995. Especialmente, pp.146-147.

fondos. Pero no de todos. Existe un fondo pictórico⁸¹ amplio, que incluye un depósito de obras del Museo del Prado, que en su origen debía comenzar a exhibirse como parte de ese “Museo Castellano o de Arte Español” y que abarca pinturas de los siglos XIV al XVII, principalmente. A ello se añadieron cuadros que compraba Vega-Inclán, sin que podamos dilucidar a ciencia cierta si los incorporaba para el museo, para la casa o para su propia colección y futuras ventas. Este mismo problema se nos plantea con la escultura y el mobiliario. De hecho, con la honrosa excepción de algunas donaciones realizadas por Huntington, el resto obedecen a compras realizadas a lo largo de los años sin que hayan llegado hasta nosotros más que datos fragmentados que nos van aportando noticias esporádicas sobre alguna pieza concreta.

Así en el catálogo de 1914 el propio marqués nos da noticia de la adquisición de “esculturas y otros trozos de arte, de hierro labrado y mobiliario del Renacimiento, para adorno de las nuevas salas y de algunos millares de volúmenes escogidos escrupulosamente y adquiridos por el patrono, Sr. Conde de Cedillo, a quien el Patronato confió este cometido e instalación de Biblioteca”. Por la Gaceta de Madrid de 10 de mayo de 1920 conocemos la donación de varias obras y mobiliario al museo por parte de Vega-Inclán, sin que podamos colegir más datos. Sánchez Cantón nos da noticia en 1921 de que se amplían las salas de exposición permanente con quince cuadros, pero sabemos que sólo cuatro fueron donación del marqués y el resto, más una escultura en madera y unos capiteles románicos, lo adquirió todo “con la menguada consignación que el Museo tenía para su mantenimiento”.

De la documentación, muy variada y fragmentaria, rescatamos imprecisos datos como el pago al personal, la compra de material bibliográfico, las restauraciones, pagos de compra de piezas de arte (cuadros, libros, sastrería, documentos del siglo XVI), el importe del gasto de instalar el artesonado mudéjar en diciembre de 1922, o el gasto producido por la restauración de un cuadro y convite de la visita a la Sinagoga de delegados franceses y sus embajadores en 1928. Son vagos datos que no hacen referencia a piezas concretas o al menos no hemos podido identificar muchas de ellas en el actual inventario.

Sabemos además que a la muerte del marqués en 1942, las obras de arte de su legado testamentario pasan a las Fundaciones Vega-Inclán en su sede del Museo Romántico. Dicho legado incluía 115 cuadros y 12 esculturas. Y en plena posguerra se produce un intercambio de colecciones -que incluyó también la Casa de Cervantes de Valladolid- sin que tengamos constancia de las piezas que llegaron o se fueron del museo.

Pero para añadir más confusión a la ausencia de documentación de las piezas, se añaden joyas como los datos extraídos de la entrevista⁸² realizada al arquitecto Mariano Marín Rodríguez de Rivas, sobrino de Mariano Rodríguez de Rivas, que estudiará en Madrid conviviendo con su tío: “...Además de dirigir el Museo Romántico, mi tío Mariano Rodríguez de Rivas equipó la Casa del Greco de Toledo, pero todo ello con mobiliario que adquiriría en el Rastro de Madrid y que toda nuestra familia buscaba. Un día llegó mi madre con una tayuela, una silla de cocina muy bonita, y allí se colocó. Así se puede decir que fue un museo hecho por mi familia y con gran conciencia de las trampas de lo expuesto, pero muchos de los museos franceses o españoles son igual de

⁸¹ Para el estudio detallado de la colección pictórica, Redondo Cuesta “La otra colección pictórica del Museo del Greco” en *Tesoros Ocultos: fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Ed. MCU, 2007.

⁸² Artículo “A Mariano Marín Rodríguez De Rivas. Entrevista dentro de la serie de sus memorias” en *La Nueva España*, 23 de octubre de 2012.

tramposos y quizás menos los americanos. Pero fue un éxito y había colas para entrar a visitarlo.” La tayuela en cuestión se conserva en el museo y se correspondería con una de las tres piezas nº de inventario CE00211, 00213 y 00219. Ahora ya sabemos su procedencia: el rastro madrileño.

Y también tenemos documentados por varios oficios del Archivo Histórico del Museo del Greco (Leg.4, doc. varia) que se produjeron varios robos, fundamentalmente obras de pequeño menaje (arquetas, esculturitas y cerámica talaverana). Casi todos se producen en los años de la posguerra, cuando la dirección del museo se ejerce desde la sede de las Fundaciones Vega-Inclán en Madrid. El centro va perdiendo importancia tras la muerte del marqués y el único personal que queda es el subalterno encargado de custodiar las colecciones y gestionar las visitas. El primero de los robos del que tenemos noticia se produce en 1952, con la desaparición de una pequeña escultura de un niño Jesús tumbado sobre una calavera y que estaba expuesto en el estrado. El escrito lo firma D. Justiniano Cuesta, conserje de la casa del Greco, y se añaden de forma manuscrita dos pliegos de descargo del vigilante D. Pedro Arenas y del portero D. Antonio Díaz. Casi un año más tarde, el 24 de agosto de 1953, nuevamente vuelve a desaparecer otra pequeña pieza, en este caso unas tijeras instaladas “sobre la mesa de la alcoba del Greco, rompiendo la chapa que tenían de sujeción”. El secretario de las Fundaciones responde solicitando al vigilante que estaba a cargo, D. Pedro Arenas, que realice las gestiones para la compra de otras del mismo estilo, añadiendo que “si las encontrara en algún anticuario sería motivo de satisfacción”. El 2 de mayo de 1956 el Sr. Cuesta vuelve a informar de la desaparición de una pequeña talla de madera que estaba sobre un mueble de la Casa del Greco. No se añaden más datos sobre la figura en cuestión. Y el 8 de mayo y el 15 de noviembre de 1958 correrán igual suerte un pisapapeles de piedra labrada (en realidad una piedra de moler colores) que se exhibía en el estudio y una pequeña arca de plomo colocada sobre el despacho de la mesa del Greco. El vigilante D. Santiago Sánchez, alegaba que “en ese momento había dentro de la casa unos cien visitantes, no siendo posible atender solo toda la vigilancia de todas las salas a un mismo tiempo...”. Ya en los años setenta encontramos un duro oficio de María Elena Gómez Moreno solicitando a los organismos competentes personal y mayores sistemas de vigilancia ante el creciente aumento de la afluencia de público al museo. En la fecha de redacción del escrito, 18 de octubre de 1971, sólo se disponía de cuatro vigilantes, dos en la casa y otros dos en el museo, y se acababan de producir otros pequeños hurtos, esta vez unas láminas que representaban a Antonio de Covarrubias, y un pequeño almirez de la cocina. En el escrito que dirigen los vigilantes a la directora se traslada ya el que será siempre el principal problema de la institución, el exceso de afluencia para un espacio tan pequeño: “...Hicimos cuanto pudimos, pero considere usted que en este día pasaron por la casa y museo, algo más de tres mil personas...De verdad doy gracias a Dios porque no ocurra algo más gordo cuando viene tanta gente...” La directora amenaza en el escrito al Director General de Bellas Artes con abrir alternativamente la casa o el museo con los escasos vigilantes, si no se tomaban medidas urgentes, que mucho nos tememos no se tomaron. El último robo que tenemos documentado es la de una salvilla de cerámica talaverana que desapareció el 11 de diciembre de 1987.

Del repaso rápido a los fondos⁸³ escultóricos y de mobiliario y artes menores del Museo del Greco, podemos deducir lo poco conocidos que son, a pesar de su importancia en el

⁸³ Para el estudio detallado de la colección véase Cruz Yabar “La colección de escultura del Museo del Greco” en *Tesoros Ocultos: fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, 2007. Para la colección de mobiliario y cerámica, véanse los artículos Pérez Mateo, en el mismo catálogo.

proyecto museístico. En el caso de la escultura, ésta ocupaba un puesto menor en las inquietudes del marqués. Las piezas que posee el museo se utilizaron en un reducido número de casos para amueblar y ambientar y el resto sospechamos que entró en el museo tras la muerte de su fundador o quedó depositado en el centro al no encontrar comprador. El fondo no tiene una línea definida ni una orientación de compras visible. Como es habitual tampoco tenemos una base documental que nos permita determinar la procedencia de las obras. De entre todas las piezas destaca un magnífico grupo bajomedieval de la Anunciación, relacionado con la escultura de la zona de Toro y Valladolid, dos de los sitios habituales de las búsquedas del marqués. También es muy reseñable -especialmente por el lugar privilegiado de exhibición que ocupó en un momento, en el parteluz de las escaleras de la sala alta del museo- la espléndida Dolorosa (N.º Inv. CE 00035), pieza borgoñona del siglo XVI que pudo provenir de un gran Calvario en las inmediaciones Valladolid, porque pasó a formar parte del Museo del Greco con ocasión de la ampliación de 1921, a la par que la techumbre de la capilla. El marqués construyó por entonces la sala de la capilla, que hizo ochavada para contener una armadura procedente de un edificio desconocido de la provincia de Valladolid. En estos años el marqués se ocupaba en recolectar piezas para aumentar los fondos de la Casa de Cervantes -en 1918 entró a formar parte de sus colecciones la portada del monasterio jerónimo de la Armedilla en Cogeces del Monte, próximo a Valladolid y ya por entonces en ruinas- por lo que es posible que provenga de aquella zona.

Pero sin duda uno de los datos más interesante que se ha logrado aportar en esta investigación es sobre las piezas arqueológicas. El museo conserva una cabeza y un pie de una escultura romana, probablemente una Agripina Menor (CE00141) y en los jardines se exhibe una soberbia estatua romana de mármol que representa una figura femenina togada. Carecemos de datos sobre las piezas, pero en la Gaceta de Madrid de 18 de abril de 1925, se publica una real orden autorizando al marqués a practicar excavaciones en tres zonas sitas en la provincia de Cádiz, entre Sanlúcar de Barrameda, Jerez y el Puerto de Santa María. Concretamente se hace mención a la zona del Cortijo de Évora, el yacimiento arqueológico más expoliado del delta del Guadalquivir. Carecemos de más datos. No sabemos si el marqués llegó a efectuar sus excavaciones ese año, pero con toda probabilidad las piezas romanas provienen de la Bética y todos los indicios apuntan a Évora. Que sepamos, esta actividad debió de ser completamente marginal en las actividades de Vega-Inclán y no hemos podido rastrear su participación en ninguna otra excavación arqueológica.

Con respecto al mobiliario, señalamos que, aunque tampoco hay una línea clara de compras, está algo más definido. Como dicen M^a Elena Gómez Moreno y Vicente Traver, “rebuscó luego don Benigno por baratillos y pueblos moblaje de la época, cerámica talaverana (...) todo presidido por el buen gusto y la gracia singular que nuestro marqués tenía para estos menesteres” que contribuían “de manera insospechada a propagar nuestro arte popular, los muebles, (...), la azulejería (...) llenando una época del arte español que (...) ha enaltecido en muy apartados lugares el nombre de España y en especial el del toledano-cretense”. La contemplación de las fotografías del primer catálogo del Museo del Greco, permite constatar que el mobiliario cumple un papel de primer orden en la configuración del montaje historicista de ambiente al tiempo que incentiva la imaginación, aspecto prácticamente olvidado en los museos de entonces y en el que como ya hemos visto, influyó Bartolomé M. Cossío y los ideales de la Institución Libre de Enseñanza, con sus teorías krausistas. El mobiliario aparece citado en

el libro de Domenech de forma genérica como “muebles antiguos”⁸⁴ y en las fotografías solamente se reconocen algunos de las piezas que están actualmente expuestas: el escritorio (Nº Inv CE00104); el arca (Nº Inv CE00188) o el arcón (Nº Inv CE00158), que se encontraban asociados a los ámbitos del estudio o a las salas de estar. Pero esas mismas fotografías, repasadas en todas las publicaciones de los primeros años con algunas pequeñas variantes, nos revelan hasta qué punto el mobiliario era importante para reproducir ese ambiente íntimo del pintor. Contemplar estos objetos suponía para los visitantes acercarse al mundo cotidiano que pudo rodear al Greco. Sirva de ejemplo las líneas de la guía *Toledo, apéndice a una guía cualquiera*⁸⁵, escogida por haber sido prologada por Vega-Inclán: “...Se creó la casa y, como resultado y recompensa del esfuerzo que implicó la obra, volvió a ella el espíritu prodigioso del artista. Entre las que se señalan como habitaciones particulares del pintor hay un cuarto, insignificante tal vez comparado con la masa enorme de riqueza que es todo lo demás; pero en él está plenamente el Greco: unas sillas, un bargeño, unas imágenes... el retrato de Mariana de Austria y un espejo...Jamás podrá lograrse que un lienzo esté tan profundamente encuadrado. Toda la estancia es un marco... Al entrar por el espejo de este cuarto en la casa del Greco, cesa la marcha del tiempo...”

Vega-Inclán y Cossío parten de los datos del inventario de bienes del Greco para esta reconstrucción: “media cama de nogal, un catre, un cajón grande de pino con cinco gavetas, un escritorio aforado de cuero, dos bufetes de pino, una mesa de nogal de cadenas, otra mesa de pino, otro bufete de pino con una gaveta, una alacena de madera grande, una alacena de lienzo con un cajón de aparador viejo, ocho sillas una mesa de rima, dos cofres, una arca, tres bancos de pintar, tres escaletas, dos banquillos, una mesa con una gabeta”⁸⁶. Un inventario que demuestra austeridad y pobreza y que el marqués trasladará a la ambientación de los aposentos en los que pudo vivir el Greco. De todos los ítems tenemos una representación en el montaje: arcas, cajoneras con gavetas, bufetes y mesas de nogal, cofres, bancos...

El mobiliario será uno de los elementos que mejor respondan al propósito de recrear los distintos ambientes de una casa de los siglos XVI y XVII pero con un ambiente pseudo-renacentista, en el que subyace una voluntad de apariencia realista, de claro sabor romántico, basado también en el estudio de cuadros de género, bodegones y escenas históricas decimonónicas. Se creará así un popurrí de elementos mobiliarios y de artes decorativas que, a la postre, fijará lo que Feduchi denominaba “estilo español”⁸⁷. Y dentro de este estilo hispano que la casa del Greco fijará en el imaginario colectivo, hay tres tipos de muebles indispensables: el sillón frailer, el escritorio o bargeño⁸⁸ y la mesa con patas de lira y fiadores o las mesas vestidas. De entre todas las piezas destacan especialmente cuatro muebles que se pueden

⁸⁴ Domenech 1913, p. 12.

⁸⁵ Sobejano y Palomino, con prólogo del Marqués de la Vega-Inclán, 1929, pp.45-47.

⁸⁶ Recogido de Marías 1997, p.178. Si se compara su ajuar doméstico con el de otros contemporáneos como Nicolás de Vergara el Viejo, el Greco vivía en una situación de relativa precariedad material, con un mobiliario escaso y austero, en el que predominaba la comodidad más que el lujo.

⁸⁷ Feduchi 1969.

⁸⁸ Juan Facundo Riaño, en el catálogo de los objetos españoles del South Kensington Museum, en 1872, fue el que utilizó por primera vez el término de bargeño y que originó cierto confusiónismo en su alusión a dos supuestos orígenes de la tipología: al toledano pueblo de Bargas y a un ebanista apellidado también Bargas, activo en Toledo en el siglo XVI. Se ha generalizado tanto que se usa para denominar todo tipo de escritorio español, aunque el término es rechazado por los especialistas. Como señala Aguiló (1993) este tipo de escritorios “ha pasado a la historia como genuina representación del mobiliario español del Siglo de Oro pues responden como ningún otro al carácter barroco de exaltación de una riqueza aparente.

considerar de lujo, por la calidad del material y del trabajo empleado en su factura y decoración. En concreto, los escritorios (Nº Inv. CE00128 y CE00179), el arca (Nº Inv. CE00158) y el arcón (Nº Inv. CE0082). La mesa vestida se instalará en la zona del estudio ya en época de las Fundaciones Vega-Inclán, copiando literalmente los detalles del lienzo del San Ildefonso del Hospital de la Caridad de Illescas. Para ello se utilizará un terciopelo rojo y útiles de escritura similares a los del cuadro del Greco. Será uno de los elementos ambientales destacados –junto con la recreación de la alcoba también hecha en época tardía– en la visita de la casa hasta finales de los años ochenta.

Como curiosidad destacamos el taburete (Nº Inv. CE00154), mueble inventado, compuesto por una adición de elementos de diversa procedencia. Se encuentra decorado en uno de sus costados y en su frente con marquetería de grano de arroz, en la que los filetes de boj enmarcan cenefas de hueso y flores inscritas en círculos. Recuerda, tipológicamente, a los muebles *Art Déco* de 1920 y 1930. Responde a la creación de tipologías propias del historicismo. Estas obras de mobiliario tienen en común estar al servicio de la reconstrucción de un ámbito doméstico pasado y, probablemente, fueran un encargo del propio marqués.

El resto de elementos decorativos (rejerías, cerámicas, cueros, azulejos etc.) son un buen muestrario de la preocupación del marqués por la ambientación unida a la revitalización de las industrias tradicionales. La Escuela de Artes y Oficios Industriales de Toledo, tan cercana al museo jugó un papel primordial. Creada a finales del siglo XIX e inaugurada en 1902, fue otro proyecto hijo del regeneracionismo destinado a la educación de las clases más desfavorecidas y a potenciar y profesionalizar los oficios tradicionales, de gran demanda para la construcción dentro de los estilos revival del momento. De sus aulas salieron y en ellas ejercieron ilustres artistas y artesanos de la ciudad, como el forjador Julio Pascual⁸⁹ o el ceramista Sebastián Aguado.

La cerámica de Talavera y Puente que adornaba los vasares de la cocina de la Casa del Greco, con toda probabilidad era fruto de las correrías del marqués por las cocinas de los pueblos de la región. De hecho, las cronologías de las piezas son muy tardías y apenas hay lozas del siglo XVI. Mucho más interés despierta la colección de azulejerías con que se rehabilitó la casa. En el inmueble ya existía una importante decoración cerámica, a la que se añadió material de derribo de la casa de la calle Pozo Amargo, y de otros edificios toledanos. En los edificios se dispusieron piezas de distintas procedencias –muchas de ellas sevillanas– creando un efecto de pastiche donde se mezclaban zócalos, olambrillas, alizares, frisos, bien de arista, bien de reflejo metálico, o esmaltados. La pieza más interesante sin duda es el zócalo del Patio de la Casa, cuyos azulejos ya se encontraban allí cuando el marqués la compra, como podemos documentar por el cuadro de Martín Rico pintado hacia 1894 y donde se aprecia el zócalo de azulejos de tracería y la disposición original de los solados, así como la puerta de lacerías mudéjares de la estancia baja del patio y que todavía se mantiene en su estado original. Según el estudio realizado por Aguado⁹⁰, en el patio se documentan veintitrés tipos diferentes de azulejos de los siglos XV y XVI. En los almacenes del museo se custodian casi 1200 piezas de azulejos y solados de muy diversas épocas, recogidos durante la remodelación de los edificios que en 1990 efectuó el arquitecto Ignacio Gárate.

⁸⁹ Takkenberg *Hierros Artísticos: Julio Pascual*, Ed. Soliss, 2014. Agradezco a la autora su ayuda y los interesantes datos y fotos facilitadas sobre varias puertas, hierros y una chimenea instalada en su domicilio particular (Casa Miñacas) y que se encuentran en estrecha relación con el Museo del Greco.

⁹⁰ Aguado y Aguado 2001, pp.195-212.

Actualmente la colección se encuentra catalogada y asciende a un total de unas setecientas obras de las cuales ciento tres conforman la pinacoteca, doscientas quince son mobiliario, sesenta y cinco esculturas y cuarenta y ocho piezas cerámicas. El resto, se reparte entre piezas de metalistería, textiles, documentos, instrumentos musicales y elementos decorativos. La colección del museo se va incrementando con las adquisiciones del Estado y así en el año 2000 se incorporaron a las salas el *Retrato del Cardenal Niño de Guevara* de Luis Tristán y *San Antonio de Paula* de Andrés Pérez y en el 2003 se compró un *San Jerónimo Penitente*, también de Luis Tristán. Una de las últimas adquisiciones se produjo en el año 2008: una *Sagrada Familia* de Raimundo de Madrazo, copia del original del Greco que el pintor vende a la Hispanic Society en 1908. El conjunto se completa con una buena biblioteca cercana a los cinco mil quinientos volúmenes de los cuales aproximadamente seiscientos son fondo de valor histórico, y fueron reunidos por el Conde de Cedillo, durante su labor como miembro del patronato. Todo ello, un conjunto de gran interés para el estudio de la historia del arte y de los museos españoles.

LOS VALORES AMBIENTALES COMO ESENCIA DEL PROYECTO Y LEIT MOTIV DE LA COLECCIÓN: EL EJEMPLO DE LA COCINA

Sin duda, el hilo conductor del proyecto *vegainclaniano* era el valor ambiental del espacio recreado que trasladaba al visitante al tiempo del Greco. Para conseguir despertar las emociones, el marqués utiliza una serie de recursos que iban imbuyendo al visitante en un estado anímico propicio para conseguir este viaje en el pasado y en la historia. Este viaje espiritual⁹¹ había sido cuidado con mimo desde el mismo acceso al recinto, a través de unos jardines salpicados de restos arqueológicos. En ellos se encontraban unas galerías y bóvedas que conectaban con lo mágico y lo telúrico del lugar y que remitían a tiempos pasados llenos de imágenes alargadas de caballeros con cuellos de lechuguilla y rostros serios, y ecos de batallas, espadas, héroes, grandes monarcas vestidos de negro y epopeyas contra el turco. El Greco había sido testigo de esos tiempos míticos y firmó en primorosas letras griegas su particular visión de una época plasmándola en cuadros llenos de rostros graves y gestos inolvidables. Pasear por la Casa y el Museo del Greco, visitar el lugar donde vivía y ver sus obras en las salas, era realizar ese viaje en el tiempo, contemplando, sintiendo oliendo y casi degustando cada rincón del evocador paraje. Vega-Inclán había conseguido de forma efectista y efectiva ligar la figura del Greco al lugar, dándole la pátina de la herrumbre de los siglos y fijando la huella del pintor en cada uno de los detalles ambientales. La huella del Greco se grababa en la memoria de cada piedra del recinto como un líquen en una roca y se metía en las entrañas de un visitante dispuesto a dejarse emocionar. Vega-Inclán había logrado que la Casa y el Museo del Greco fueran la memoria viva de un pintor, de una ciudad y de un siglo. Había conseguido escenificar la historia y colocar al Greco y a Toledo como los baluartes del proyecto turístico, cultural y político de la España Alfonsina.

⁹¹ Este viaje de regresión es evidente en la obra de Domenech (1913), donde aconseja a los lectores que comiencen por visitar la Iglesia de Santo Tomé, contemplando el Entierro del Señor de Orgaz para preparar el espíritu para la visita a la Casa del Greco. "Vuestro espíritu, fuertemente impresionado por la visión del Entierro y el paisaje severo del Tajo y los cigarrales, va interrogando aquellas reliquias del pasado, con el deseo de que cuenten las historias que presenciaron y las leyendas que oyeron recitar a los moradores de la imperial ciudad... Yo le deseo, lector, que el espíritu del pasado reviva en tu corazón y recite en los oídos de tu alma hechos de nuestras grandezas y leyendas poéticas de nuestro pueblo. En el camino accidentado y tal vez prosaico de la vida, te detendrás un momento en la morada del Greco para soñar. Todo es vivir, porque la vida está tejida con los mismos hilos de nuestros sueños."

El marqués había dado con la piedra angular de las futuras casas-museo que se crearán en nuestro país después de la del Greco: el aura espiritual⁹² que las envolvía. Porque aunque el espacio no era “genuinamente auténtico” y se había hecho un acomodo bienintencionado de enseres y cuadros para “reinventar” la historia y “resucitar” al pintor, lo cierto es que D. Benigno logró transmitir estos valores intangibles más allá de la mera contemplación estética de la obra del cretense. La visita se convertía casi en una *performance*⁹³ íntima, turística e histórica. Además, Vega-Inclán estaba trasladando al público de un museo las sensaciones y las recreaciones que triunfaban en el recién descubierto mundo del cine, tras la proyección parisina en 1895 de los hermanos Lumière. La visita se realizaba con una secuencia casi cinematográfica de sucesión de ambientes. Cada sala, cada espacio, cada rincón tiene un tratamiento de fotograma, parece hecho para ser captado por una cámara, jugando con la iluminación y la disposición de los elementos. La ambientación estaba a medio camino entre la escenografía teatral y el metraje del cine mudo. La valía de los objetos que se exhibían seguía contemplando caracteres como sus cualidades históricas o artísticas, pero ahora se añadía otro factor: el poder de evocación. Aunque su elección en muchos casos no estuviera regida por el rigor histórico, no importaba. Su importancia radicaba en su poder de transporte hacia el pasado, como si tocar o sentir su materialidad estableciera un puente de conexión con el pasado. La gran mayoría de los objetos de ambientación del universo que recrea Vega-Inclán funcionaban como catalizadores, como máquinas del tiempo, independientemente de su valor artístico.

La Cocina de la Casa del Greco

La cocina de la casa es una de sus estancias más célebres y más reproducidas. El 20 de junio de 1910, el rey Alfonso XIII visitó la casa y el museo y almorzó junto con el Marqués de Viana, el Ministro Burell y Vega-Inclán en la cocina, donde permanecieron⁹⁴ departiendo hasta las cinco de la tarde. Desde ese momento, su difusión fotográfica y los comentarios que despertará en todo tipo de publicaciones, han hecho de ella un icono del museo. Sin duda es su estancia más famosa y uno de los ámbitos de la casa que ha sufrido menos cambios en su configuración arquitectónica desde la época del marqués, tal y como se puede apreciar comparándola actualmente con la fotografía que aparece de ella en el primer catálogo del Museo del Greco (1912). Al haber permanecido casi inalterable hasta hoy adquiere un valor de primer orden, a diferencia de otras cocinas de casas museo de las que no se conoce su ubicación original como la de la Casa Museo de Lope de Vega en Madrid, de emplazamiento incierto⁹⁵. Y no tanto por su valor documental, si no por su valor ambiental.

Una de las primeras descripciones de la cocina la encontramos en el catálogo de Doménech: “La cocina tiene una gran chimenea, y decoran sus paredes esmaltados azulejos. Sobre los muros corre ancho vasar lleno de antiguas piezas de cerámica española, y entre ellas hay dos pequeños libros encuadrados en amarillento pergamino. Uno es el *Arte de Cocina*, por Montañón, cocinero mayor del Rey (1617); el otro es el *Tratado de Arte Cisorio*, escrito por el Marqués de Villena. Un gran ventanal cerrado por una hermosa reja del Renacimiento, comunica con el

⁹² González Padrón “¿Casas con encanto...? O quizás debiera decir “Casas encantadas”, en *Monográfico de ICOM digital dedicado a Casas Museos*, 2010.

⁹³ Doménech 2007, pp.179-188.

⁹⁴ Camarasa 1927. En la p. 30 el autor exclamaba con admiración *¡Si la cocinita del Greco pudiera hablar! ¿Cuántos grandes hombres habrán almorzado en aquel recogido aposento, en aquel simpático y singular rincón de la morada del gran artista, acompañados por el Marqués de la Vega Inclán?*

⁹⁵ González Martel 1993.

jardín en el sitio donde se eleva una amplia terraza (...)”⁹⁶. En la obra de Espresati, contemporánea al catálogo de Domenech, se hace una referencia más precisa a los objetos que presentaba la cocina: “Cocina: todo está en orden: los cacharros, la loza de Talavera, la vajilla, los candiles, las trébedes, todo está pulcramente colocado en su lugar, en su anaquel propio; hasta un libro de guisos, “El arte de Cocina, Pastelería, Vizcochería y Conservería”, compuesto por Francisco Martínez Montañón, cocinero mayor del Rey nuestro señor. No falta nada aquí: ni castiza mesa de roble, ni los poyos de ladrillo, ni las alacenas, ni una pieza oportuna sobre la repisa de la campana hogaril.”⁹⁷

No sabemos a ciencia cierta si la ambientación fue hecha únicamente por Vega-Inclán ni el grado de participación de Cossío y del arquitecto Laredo⁹⁸. Tampoco sabemos con seguridad si el marqués se inspiró en los datos ciertos que se tenían de la casa del pintor. Por el inventario que Jorge Manuel redactó en los meses de abril, mayo, junio y julio de 1614, inmediatamente después del fallecimiento del pintor, se conoce el ajuar que tenía relacionado con la cocina: “(...) dos tablas de manteles, ocho servilletas, tres paños de manos, una alacena de madera grande, una alacena de lienzo un cajón de aparador viejo, quatro tinajas, una bazia de brasero, un calentador, dos cazos, dos sartenes, dos asadores (...)”⁹⁹.

Lo que sí es evidente es que se pretendió hacer un montaje neorromántico en el que la estancia se ambientara como si estuviera en uso,¹⁰⁰ recreando lo que pudo ser una cocina del Siglo de Oro. La inspiración parece ser pictórica, más que documental, influyendo en la escenificación los bodegones naturalistas y la presentación de mesas y cocinas de la pintura del siglo XVI. La pintura se convierte en estancia, en un curioso juego de espejos. Por lo tanto, no estamos ante la Cocina del Greco sino ante un espacio que el marqués recrea de lo que pudo ser una cocina en la época del Greco y que pudiera asemejarse a la que el artista tuviera realmente. Ya hemos visto como esa idea romántica de la evocación de ambientes históricos, unida a la idea que el marqués tenía del estilo castellano, que impregnaba cada uno de las estancias de la casa, obedecía a una de las líneas sobre las que va a gravitar su pensamiento -y su negocio- basadas en los momentos gloriosos de la historia cultural española, volviendo sus ojos a la cultura musulmana andaluza por su exotismo, al Renacimiento en arquitectura, a Cervantes en literatura y a los grandes pintores como el Greco, Velázquez o Goya.

Muchas de las piezas que conforman el equipamiento doméstico de la cocina rememoran ese inventario y las vajillas de los bodegones. Ambientada como si estuviera en uso, porque además se usaba, la cocina de la casa presentaba un mobiliario escaso. A ambos lados del hogar se encuentran dos bancos o escaños, asientos corridos para estar cerca del hogar y, por su tamaño, también utilizados como lecho. Aunque los tajos o tayuelas no aparezcan como parte del

⁹⁶ Domenech 1913, p 12.

⁹⁷ Espresati 1912, pp. 33-34.

⁹⁸ Para Ordieres, p. 104, la reconstrucción es obra inicial de Laredo: “La reconstrucción de Laredo, es totalmente novedosa al ser la búsqueda de un tiempo pretérito tomando como referencia la figura del Greco y el ambiente en el que habitó, recreando objeto por objeto y ambiente por ambiente acercando al espectador a un espacio rememorado y apelando así a la imaginación del espectador, al plasmar el “misterio de sus personajes”. Se trata, por lo tanto, de ambientes escenográficos completamente románticos en su recreación de lo que pudo existir y ser en su momento y que ya no existe, solamente queda su recuerdo a través de los objetos que habitan dichos ambientes.”

⁹⁹ Inventario de los bienes de Dominico Theotocópuli, realizado por su hijo Jorge Manuel. Archivo Histórico Provincial de Toledo. Serie Protocolos. Leg 9/10.

¹⁰⁰ La Casa de Cervantes en Alcalá de Henares, tras su remodelación, presenta una cocina también ambientada como si estuviera en uso.

equipamiento de la cocina en las fotografías de 1913, son el mueble más representativo de la cocina popular y resultaba imprescindible su presencia en la misma. Ya hemos visto como su incorporación se produce por compra en el Rastro madrileño. Lo que nunca faltaba en una cocina era una mesa de gruesa madera sobre la que se preparaban las viandas y se hacían todas las labores culinarias y que equivaldría a la “castiza mesa de roble” que citaba Espresati. El mueble característico del hogar es la mesa tocinerá, de pequeño tamaño y escasa altura, y que vemos en estas primeras imágenes junto al hogar. Además, la cocina contaba con unos útiles directamente relacionados con el hogar y el fuego, realizados en hierro, para mantener las llamas en su punto y sostener los cacharros sobre ellas. Los troncos con los que se iniciaba el fuego se sostenían sobre morillos o caballetes de hierro (números de inventario del Museo del Greco: CE00550, CE00551, CE00552 y CE00553) que eran una pareja de barras de hierro horizontales sobre pies, encima de las cuales se colocan los troncos perpendiculares a ellas. Para recoger las brasas y tizones se usaba el guardafuegos. En el centro llevaba un asa o anilla que servía para su manejo. En el Museo del Greco hay tres guardafuegos (CE00445, CE00447 y CE00448), de los cuales ninguno se aprecia en las primeras fotografías de la estancia. Del tiro de la chimenea solía colgar un llar que era una cadena con un gancho en el extremo superior para sujetarla a una barra atravesada en el hueco de la chimenea, y otro en el inferior para suspender sobre el fuego calderas y potes. Si el llar sujeta los cacharros suspendidos sobre el fuego, para hacerlo sobre el suelo se usan las trébedes (como el ejemplar del Museo del Greco: CE00549), soportes formados por un aro sobre tres patas en cuyo hueco encaja el puchero para colocarlo directamente sobre las brasas. Destaca también el cogedor o badila (CE00252) para amontonar las brasas o cogerlas con destino a los calentadores de cama y braseros. No faltaban la lámpara ni el candil (CE00335) para iluminar la estancia.

El ajuar metálico era el más apreciado por su durabilidad. En hierro se hacen los calderos (CE00221), almireces, cuencos y otros utensilios. Su uso está muy arraigado en esta zona castellana y ha pervivido en algunos medios rurales hasta nuestros días. Dentro de los útiles de vajilla las piezas más sobresalientes son las lozas de Talavera y Puente reproduciendo orzas, platos o cuencos de tamaño y utilidad diferente. Dentro de los fondos del Museo del Greco, destacan dos platos (CE00118 y CE00518), pertenecientes a la serie polícroma, que datan del siglo XVIII y que se consideran una producción de lujo. También cuatro cuencos, de los cuales dos (CE00228 y CE00229) son de enormes dimensiones. Junto a la loza de Talavera existe otra vajilla de carácter marcadamente popular. El Museo del Greco posee una jarra (CE00222), cuya decoración constituye una versión popular de la serie de los helechos y que se puede datar del siglo XIX, una taza (CE00346), con esmaltado en blanco o un plato (CE00341) con fondo blanco y decorado con un ramo de cuatro hojas y una camelia abierta (mediados del siglo XVIII). En las cocinas de antaño los muebles eran escasos y, a lo sumo, había un aparador de madera para guardar la vajilla. En esta cocina se observa la presencia de dos vasares empotrados en los muros, uno con las puertas de cuarterones y el otro con la puerta de celosía, ambos con baldas. Los vasares son armarios abiertos muy típicos en la zona de La Mancha, y en ellos se almacenaba la vajilla. Todo este menaje, donde se mezclaban elementos de valía con otros meramente populares, se complementa con dos piezas muy singulares; nos referimos a dos libros de cocina, quizá dos de las joyas de las compras de Vega-Inclán para el museo, que el marqués colocó en un anaquel lateral: *El Arte de cocina, pastelería, bizcochería y conservería*. 1611, del cocinero real Francisco Martínez Montañón, es una segunda reimpresión, (la fecha del documento es del 20 de mayo de 1623) y el *Arte de cisoría o tratado del arte de cortar del cuchillo*, escrito en la Villa

de Torralba, en 1423, por el Marqués de Villena. Ambas obras daban el toque culto, erudito y sibarita al pintor intelectual y versado que nos transmitía la obra de Cossío.

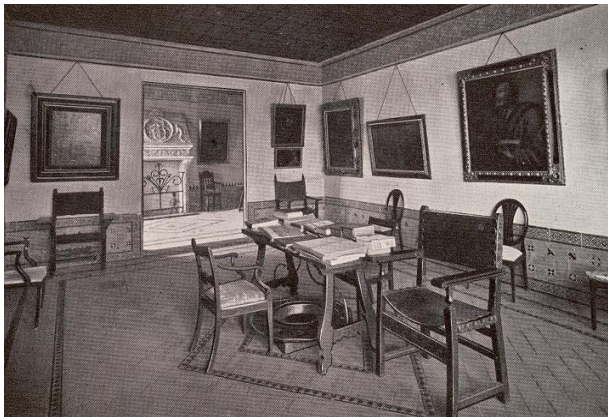
Un capítulo interesante por su peso decorativo lo constituye su decoración arquitectónica en el zócalo y en el solado del hogar. Los azulejos originales son los que se encuentran en la solería del hogar y algunas olambrillas presentes en el zócalo. El resto del solado se levantó y ha sido reconstruido para la reapertura de la casa en 2011 con las piezas históricas que se encontraban en los almacenes. Se alternan losetas de barro cocido con olambrillas decoradas con la técnica de arista y en color verde configurando un diseño geométrico de flores de cuatro pétalos con entrelazado de cintas. Las olambrillas presentan una decoración figurada, en concreto vegetal (flor de lis, granada), animalística (el águila bicéfala, el águila de San Juan o perros) así como representaciones de edificios o emblemas heráldicos (escudo de los Reyes Católicos en letras góticas, el águila de San Juan, la bicéfala, un castillo...). La mayor parte de los azulejos parece ser de producción sevillana pero, aunque Aguado señale que “la parte de azulejos toledanos (...) se encuentra solo en el patio de la casa (...)”, es posible que algunas olambrillas como la decorada con el motivo del perro sean una producción genuinamente toledana, que puede datarse de finales del siglo XV¹⁰¹ y pertenece a la serie denominada de cetrería, en la que hay dos tipos: el de la liebre y el del perro, de un claro estilo gótico-mudéjar.

La estancia de la Cocina era el eje articular de la casa y el museo. Mediante dos ventanas -que se han recuperado en el nuevo montaje- se tenía luz y vistas a los jardines altos, a los que también se accedía por una puerta decorada con una magnífica reja renacentista que desapareció del museo y de sus fondos en un momento ignoto. La otra puerta de la estancia daba directamente al patio de la casa, donde las tinajas situadas en los extremos servirían para contener el agua que se extraía del pozo del patio. Esta imagen fija del hogar de la cocina con su menaje y sus vistas, bien al jardín, bien al patio, alcanzó una enorme difusión mediante la fotografía y las tarjetas postales. Sin duda era la imagen más famosa, más vendida y más buscada del recinto, y varios arquitectos norteamericanos copiaron su estilo, que aparecía en las revistas de arquitectura y decoración más populares de la época. Cigarrales, como el de Menores, construyeron su propia imitación de la Cocina del Greco. Durante muchas décadas, la imagen de la famosa “cocinita del Greco” que alabara Santiago Camarasa, habló más del museo, de Toledo y del pintor que sus propios cuadros y el papel impreso.



La cocina de la Casa del Greco

¹⁰¹ “Las olambrillas de cuerda seca, las geométricas y las de cetrería son genuinamente toledanas”. Aguado Villalba, José: *La azulejería toledana a través de los siglos*. Discurso de ingreso. Toledo, 1979.



Detalle de algunas de las salas de la

casa



Instalación original del Apostolado en el montaje de Vega Inclán

Estado de algunas obras fotografiadas por Mariano Moreno antes de la restauración de Martínez Cubells en el Museo del Prado



El Salvador.



San Mateo



San Judas



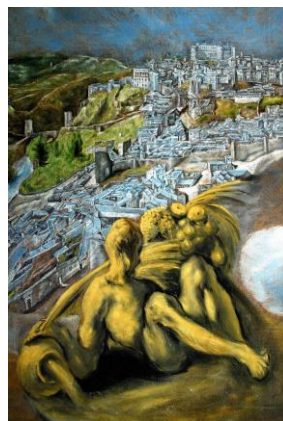
Santo Tomás



Detalle de San Bartolomé



La Vista y *Plano de Toledo* en su ubicación en el museo provincial en la sede del Monasterio de San Juan de los Reyes (debajo).

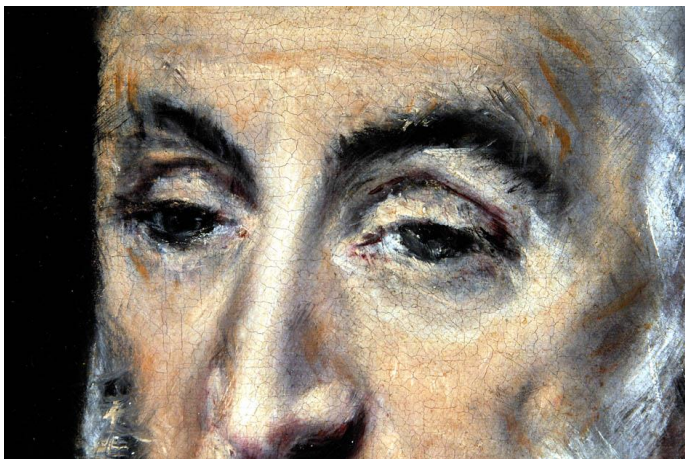




Detalle de *Diego de Covarrubias*



Lienzo del Retablo de San Bernardino



Detalle de *Antonio de Covarrubias*



Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

TURISMO, TOLEDO, MITO Y NACIÓN

A principios del siglo XX el museo del Greco se va a constituir en el elemento vertebrador de la ciudad de Toledo y en el exponente cultural de la idea de *la nación española* que a través de la Comisaria Regia de Turismo se difundía desde las instituciones del Estado. Toledo encuentra su nueva y casi única fuente de riqueza, en el turismo que nace en torno al Greco, impulsado por Vega-Inclán. Porque el comienzo del turismo en Toledo es el inicio del turismo en España y el Greco es la base sobre la que empieza a asentarse todo el entramado. La trilogía turismo-Toledo-Greco de la mano del Marqués de la Vega-Inclán y bajo el auspicio del Rey Alfonso XIII, hará furor desde la inauguración del museo, lanzando a la adormecida ciudad a la obtención de nuevos ingresos, que aumentaban de forma fabulosa en paralelo al número de visitantes. La ciudad de Toledo y el museo fueron la punta del iceberg de una serie de actuaciones que aunaron turismo, cultura y desarrollo y que en unos años, permitieron la creación de una serie de infraestructuras hoteleras, como el Hotel Palace de Madrid, el Alfonso XIII de Sevilla o la Red Nacional de Paradores que comenzó con el de Gredos. Al mismo ritmo, se desarrollaba la red viaria y marítima y la propaganda turística¹ de España para animar a los primeros viajeros a conocer nuestra riqueza monumental. El marqués fue el *alma mater* de este pionero proyecto que hoy consideraríamos poco profesionalizado, muy personalista y demasiado ligado a intereses políticos e ideológicos. Pero sin ninguna duda, fue el motor de arranque de la industria turística de la España moderna, centrada, eso sí, en grandes hitos culturales de la patria.

La idea del Museo del Greco, ese monumento vivo dedicado al espíritu de un pintor, se convirtió en un *mito* en el panorama artístico español desde su creación. Tanto Vega-Inclán como Laredo intuyen la necesidad de recrear en aquel momento ambientes y personajes con unas connotaciones² míticas, ideológicas y culturales identificadas con la españolidad y la magnificencia perdida. Por ello escarban en el pasado para seleccionar aquellos símbolos que sirvieran a sus intereses propagandísticos y, por ende, a los de la monarquía. De ahí, proyectos como el Museo del Greco, la Casa de Cervantes o la restauración de la Alhambra, convertidos en hitos de la grandeza española y baluartes de la proyección turística en el extranjero de la mano del Comisario Regio de Turismo.

La relación entre el incipiente turismo en España centrado alrededor de algunas figuras nacionales como el Greco, ha sido objeto de un estudio doctoral, en el que la autora define la casa-museo de Toledo como *el primer negocio turístico-cultural privado de la España moderna*³. Y realmente fue así. La Casa y el Museo del Greco se erigieron en el primer proyecto cultural público-privado, el primer negocio turístico de este país. Y el marqués, con su fino olfato, no dejó de ver las posibilidades políticas y económicas que esto podía reportar. El papel que juega Vega-Inclán como comisionado real es decisivo, pues como gran europeísta ligado a la Institución Libre de Enseñanza, conectaba directamente con un monarca muy sensibilizado con el papel cohesionador de la cultura y con lo que el desarrollo del turismo podía significar para el país, tanto a nivel económico como de imagen exterior. Prueba de ello es que para la exposición de Turismo de Londres de 1914, en la que España participa con un pabellón diseñado por Eladio Laredo, el cartel anunciador de la exposición reproducía una figura femenina del Greco. La

¹ Véase el catálogo de la muestra celebrada en la Biblioteca Nacional *Visite España: la memoria rescatada*,. Ed. MCU, 2014.

² Ordieres 1992, p.25.

³ Moreno Garrido 2004, p.207.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

anglofilia real, favorecida por su matrimonio, otorgó al marqués el papel de consejero directo en temas culturales.

Algunas de sus actuaciones serán muy significativas y todavía perduran con fuerza, especialmente en el caso de sus recreaciones ambientales, una de las cuales sería la recuperación del Barrio de Santa Cruz de Sevilla, donde potenciará todo lo castizo, típico y bello, reconstruyendo sobre terrenos donados por el monarca un barrio creado por y para el turismo. Vega-Inclán entenderá la necesidad política e ideológica de recrear ambientes cargados de connotaciones culturales muy determinadas y simbólicas tomadas del pasado e inicia una novedosa forma de recuperación de nuestro patrimonio histórico, ideologizada que canaliza a través de organismos y actividades oficiales⁴.

En el caso de Toledo, en 1911, al año siguiente de la inauguración del museo, comenzaba a funcionar *el falso histórico* de la supuesta casa del Greco, escasamente corregido en las publicaciones de la época. En aquel momento, el paraje del museo ya era ciertamente evocador y comenzaba a atraer a miles de visitantes a medida que se iba desarrollando el turismo en Toledo al reclamo de las obras y la figura del griego. Y aunque las galerías de pintura del museo constituían el núcleo central de la visita, era la casa -el espacio privado de Vega-Inclán dedicado al homenaje del cretense- la que se reservaba para ocasiones e invitados especiales, en una hábil estrategia de relaciones sociales puesta en marcha por el marqués. La casa sirvió de foco de influencia en la ciudad del Tajo para visitas ilustres y propaganda turística. En vida de Vega-Inclán funcionó como un centro social y de transacciones de obras de arte⁵. Testigo de ello son los numerosos viajes de Alfonso XIII acompañado de políticos u otros miembros de la realeza de la época; o la celebración de lecturas poéticas y homenajes, como el otorgado a Maurice Barrès en 1924. Sirva de muestra un pequeño ejemplo recogido por Santiago Camarasa, uno de los periodistas más conocidos del momento en Toledo, editor de la revista del mismo nombre: "respecto a visitas de personalidades, muchos de estos viajes se realizaron oficialmente (en 1910 el Rey de Portugal, en 1913 el Presidente de la República Francesa, en 1918 el Príncipe de Mónaco, en 1921 los Reyes de Bélgica y en 1922, el Sha de Persia) pero los más fueron de incógnito, particularmente. ¡Si la cocinita del Greco pudiera hablar! ¿cuantos grandes hombres habrán almorzado en aquel recogido aposento, en aquel simpático y singular rincón de la morada del gran artista acompañados por el Marqués de la Vega-Inclán Inclán?(...) elogiara la atención del Comisariado de Turismo en todas estas visitas, congresos y excursiones, que cuida hasta el último detalle y que atiende, incluso personalmente, como obsequio suyo con lanchas, refrescos y otros refrigerios, en cualquiera de sus monumentos, Casa y Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito (...) Así se hace patria"⁶.

⁴ En palabras de Ordieres 1992, p.25: "Al Marqués de la Vega-Inclán, podría definírsele como el alma de una manera de ver y mostrar la "esencia" de la españolidad artística que pervivirá durante medio siglo de vida cultural en nuestro país y de la que hoy percibimos todavía ciertos influjos. Su actuación consistirá en retomar los principales mitos de la historia cultural española -El Greco, Cervantes, la cultura árabe-andaluza- y otorgarles una nueva dimensión propagandística proturística hasta la fecha insospechada".

⁵ Ordieres 1992, p.147 "La moda del "estilo español" que la Casa del Greco había pronunciado aún más, alcanza en estos momentos su máximo apogeo. Sin embargo, en este momento, en que parecía que España recobraba su dignidad como país, ofreciendo a los ojos admirados de las naciones más avanzadas su gran riqueza cultural, se da el doloroso y contradictorio contrapunto: ese mismo interés por el arte español será la causa de un continuado expolio patrimonial con el beneplácito de quienes debieron evitarlo".

⁶ *Revista Toledo* 1927, pp.30-32.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

Gracias a él tenemos los primeros datos estadísticos de la llegada de viajeros a la ciudad y del impacto que supuso: "Tenemos pues un principio de estadística con un millar de turistas en 1909, que suben a 4000 en el 1911, y continúa en enorme progresión creciente en los años siguientes; en 1912 se triplica la cifra y vuelve a triplicarse en el que sigue, llegando hasta 40.000. La Gran Guerra paralizó muchísimo el turismo, pero no totalmente en Toledo, pues nunca, aun en los momentos más activos del desastre europeo, faltaron turistas en la ciudad toledana...aunque reduciéndose a unos 15.000...en 1924 llegaban a 80.000 y en 1925 más de 100.000...en los últimos años más de la tercera parte de los turistas venían en automóvil"⁷. El incipiente turismo canalizado a través de la Comisaría Regia llegaba a Toledo con la guía de viajes de moda del momento, la Baedeker, publicada en 1908 y que dedicaba un apartado a la casa, dispuesto a rendir su homenaje ante la ilusión ensoñadora que había ideado Vega-Inclán, cimentada sobre la obra de Cossío y a la que Eladio Laredo había dado forma.

Como ya se ha apuntado, la Casa y el Museo del Greco no fueron las únicas experiencias donde se aunó el arte con el desarrollo turístico en clara simbiosis con la política de la época. Otro gran mito hispano como Cervantes siguió un proceso similar al del Greco. La carga ideológica de ambas actuaciones era clara: los noventayochistas habían "redescubierto" las figuras del Greco y del Quijote cervantino al mismo tiempo; ambos eran adalides de una españolidad muy maltrecha tras el desastre de la guerra con Norteamérica y la pérdida de las últimas colonias que habían condenado al país a ser una potencia de segundo orden. La compra y posterior restauración de la Casa del Greco y de la de Cervantes con la intervención del Rey, en mayor o menor grado en ambos casos, se podía presentar como la salvación de la ruina y posterior reconstrucción de los valores nacionales de la mano de la monarquía, preservadora así de la cultura hispana y de la nación a través del arte y de la literatura. Todo ello nos da una idea de hasta qué punto la política cultural de la monarquía alfonsina puso en marcha un entramado en el que arquitectos, pintores, mecenas, edificios, lienzos, exposiciones y monumentos formaban parte de un proyecto nacionalista que Vega-Inclán, influenciado ideológicamente por la capacidad creadora de mitos de la generación del 98 y de los miembros de la ILE, desarrollarán en torno al Greco.

La importancia del museo para Toledo fue enorme. Durante el siglo XX será el epicentro sobre el que pivotará la recuperación económica de la ciudad, entonces en una delicada situación de decadencia y pobreza. El museo se convertirá en el punto central de la visita turística a la ciudad y esta inercia funcionará hasta bien entrados los años ochenta, momento en que el modelo entrará en crisis. Pero a pesar de ello, el Greco y el Museo han conformado la ciudad que Toledo es hoy día.

LAS FUNDACIONES VEGA-INCLÁN Y EL COMPLEJO DE LA CASA-MUSEO DEL GRECO (1942-1990)

Vega-Inclán dio un colosal impulso al museo y al turismo que llegaba a la ciudad hasta los años veinte. Después, sus miras artísticas y políticas se centraron en otros proyectos, como el Museo del Romanticismo, ajenos a la ciudad de Toledo. El museo siguió funcionando con gran éxito durante la dictadura de Primo de Rivera y los años treinta.

La Guerra Civil supuso un punto de inflexión en su trayectoria y marca el fin de una época ligada a la figura de su creador. El espacio ni siquiera fue desalojado durante los años de la contienda y

⁷ Camarasa 1927, p.26.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

las obras del griego permanecieron en sus salas y en los sótanos de la casa, temeroso el marqués de que no regresaran de nuevo al museo. El pintor y profesor de la Escuela de Artes, Enrique Vera, será el encargado de su custodia. Recién finalizada la contienda, en el año 1939 se fecha un oficio conservado en el archivo del museo en el que el Director General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional solicita envíen una relación de todo el personal que presta sus servicios en el centro (con intención de hacer la correspondiente purga) así como información sobre el funcionamiento, horarios de visita y precio de la entrada, escrito que es atendido por el entonces conservador del museo, Antonio Molina.

Uno de los episodios más emocionantes de mi llegada al museo en el año 2003, fue el descubrimiento, en un pequeño recoveco de las galerías de cuevas, de una cartera oculta durante la Guerra Civil. Perteneció a D. Vicente Díaz Díaz, empleado de banca y miembro de la UGT en 1935. Contiene diversas cartas personales y los cupones de sellado hasta el mes de julio de 1936. Ignoramos qué fue de él, pero su familia le escribía en septiembre desde Valencia. Fue el hallazgo de un pequeño objeto sin valor material que, sin embargo, nos relata con toda su crudeza los años de la contienda civil en la ciudad y en el museo, en cuya tapia se produjeron varios fusilamientos. Los daños en el edificio debieron de haber sido cuantiosos pues en 1947 se autoriza el proyecto de reparación del edificio y los jardines de la Casa del Greco y en 1950 se aprueba el proyecto de conservación del edificio del Museo del Greco, ambos redactados por el arquitecto de regiones devastadas, José Manuel González Valcárcel. A los desperfectos de la guerra se debió de unir un cierto estado de abandono tras la muerte de Vega-Inclán en 1942. En su testamentaria legará al Estado la Casa del Greco de la que González Valcárcel realizará una cuidada medición⁸ planimétrica, comprendiendo un total de 2.216 m², de los que 299 constituyen la casa, 32 m² el patio abierto, 113 la vivienda del guarda y cochera y el resto, 1.770m², jardines y solares.

El Museo pasará a estar regido por las Fundaciones Vega-Inclán⁹ cuyo Patronato había sido creado en 1928 nombrándose al marqués director vitalicio de las mismas. Bajo esta advocación se agrupaba el Museo del Greco, el Museo Romántico de Madrid, la Casa de Cervantes en Valladolid, la Casa de los Tiros en Granada y la Sinagoga del Tránsito en Toledo, aunque estas dos últimas se escindirán posteriormente. Las Fundaciones estarán bajo la tutela del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (luego Ministerio de Cultura) siendo mantenidas con cargo a los presupuestos del Estado. Los años posteriores a la muerte del marqués, que también había sido nombrado director vitalicio del museo, son los de Mariano Rodríguez de Rivas, el segundo director del museo. En 1948 había fallecido Molina y el museo pasó por unos años de vacío en su sede, siendo regido desde las Fundaciones en Madrid. Rodríguez de Rivas será nombrado conservador del Museo del Greco por acuerdo del Patronato de las Fundaciones en julio de 1952 y desempeñará su cargo hasta diciembre de 1958, fecha en la que presentará su renuncia como conservador del mismo. Rivas ejercerá casi toda su actividad desde Madrid, en la sede del Museo Romántico, al que se dedicó con mayor fruición debido a sus intereses científicos. Articulista en la prensa de la época, fue uno de los grandes estudiosos de la villa y corte, y su contribución fue definitiva para la creación del futuro Museo Municipal en el edificio del Hospicio, vecino al Museo Romántico. Rivas apenas trabajó sobre Toledo o en el museo. Con excepción de alguna reforma para sanear humedades y algún pequeño cambio en el montaje e

⁸ Museo Romántico Leg. 6/34 1942. Planos de la casa del Greco en Toledo.

⁹ Véase anexo legislativo.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

iluminación, lo único que conservamos en los almacenes de su paso por el museo es su retrato oficial y varios interesantes escritos de indignación, uno sobre el mal trato dado al profesor Lafuente Ferrari –al que no se dejó pasar de forma gratuita al museo – y otro sobre la tienda de venta de damasquino -que se construye adosada a la valla del museo de forma irregular en 1950- y que todavía podemos ver en la actualidad.

Tras Rodríguez de Rivas, el director de la posguerra, comienza una nueva etapa de la mano de María Elena Gómez Moreno, directora de las Fundaciones Vega-Inclán desde 1960, quien decidirá reorganizar el centro con un nuevo montaje expositivo que fusione el edificio de la casa y el del museo. La hija del catedrático Manuel Gómez Moreno, fue la gran impulsora del centro y la autora de la primera guía científica del mismo. Su llegada coincidirá con la declaración del mismo de Monumento Nacional mediante el Decreto 474/1962 de 1 de marzo. María Elena abordará a su llegada a la dirección la remodelación de las salas y creará el montaje museográfico de “la Casa del Greco” vigente hasta su cierre, en los años noventa. Gómez Moreno concibe la exposición permanente como una muestra historicista y de ambiente, pero ahora rigurosamente documentada según el estado de los conocimientos de la época. En la que se presenta, ya explícita y públicamente, como “Casa” del pintor, monta de forma escenográfica las diversas estancias de una casa prototípica del siglo XVI: el comedor, el oratorio, la cama, el estrado... mezclando falsos, originales, *atrezzo*, pintura de diversas épocas etc., al estilo de la museografía de la época, y dando forma definitiva al mito de la “Casa del Greco”. El museo se reorganiza también como una pinacoteca, siguiendo un criterio de escuelas pictóricas.

Conservamos una buena descripción de su actuación en el libro¹⁰ que firma la propia autora del año 1966: “El zaguán conserva su disposición antigua, con la entrada a los sótanos y el pozo. De él se pasa al patio, pieza obligada en las casas toledanas antiguas, al que dan las habitaciones bajas propias para la vida en el verano; a la derecha, el comedor, con sus alhacenas para guardar la vajilla; al frente, sala de estar, hay un pequeño oratorio con una buena imagen de Cristo Crucificado. Al extremo izquierdo, un pequeño estrado para las mujeres, con su mobiliario íntimo, un bastidor de bordar y dos cuadros; el patio, decorado con yeserías mudéjares, conserva sus pozos para el agua de beber y lo adornan yedras en tinajas de barro. Aposentos altos, destinados a dormitorios y habitaciones de invierno, al fondo el taller del Greco, donde evocamos al pintor en su trabajo, con sus banquetas, escalera y caja de colores (...) en una alhacena vemos modelos en barro y yeso. Del taller se pasa al aposento de Estudio, con chimenea del Renacimiento; la mesa reproduce la que el Greco pintó en el cuadro de San Ildefonso, entre los muebles, una papelera con tallas del Renacimiento; saliendo a la galería se pasa al dormitorio; en su pequeña antecámara, papelera de taracea, y sobre ella, Crucifijo de talla, cuyo estilo se acerca mucho al de las esculturas atribuibles al Greco; cofre de cuero, sobre su soporte, la cámara o alcoba es pequeña y sencilla, sobre el lecho, un pequeño cobre de estilo bizantino; el aposento sigue en la antesala del estrado; a un lado, un bargueño tipo de papelera, característico de la época. La sala que sigue a esta es el estrado, pieza importante en las antiguas casas españolas, donde se reunía la familia y se recibía a los visitantes. La tarima en alto, para aislarse de la humedad, se cubre con cojines, sobre los que se sentaban las mujeres; el mobiliario es de la época y ambienta perfectamente la estancia (pág. 14); bajando de nuevo al patio, se visita la cocina, cuya chimenea servía a un tiempo para guisar y para calentarse, sentándose en torno al fuego sobre los escaños o bancos que la flanquean. Las vasijas para

¹⁰ Gómez Moreno *Visita a la Casa y Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito*, 1966, pp. 11-15.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

guisar se colgaban sobre el hogar. En el vasar, sobre la chimenea, cacharros de cerámica popular de Talavera. De la cocina se sale al porche, que da al jardín alto, por donde se entra la Museo... “

María Elena dio con la fórmula del éxito de los montajes ambientales. Su descripción nos muestra un hogar casi vivido, una pura estampa de recreación costumbrista. Y con su proyecto vigente durante casi treinta años, el museo alcanzó unas cifras de visitantes elevadísimas -más de trescientos mil a finales de los ochenta - que hicieron de él uno de los museos más visitados en España, tras el del Prado. Pero en el mismo éxito llevaba su propia crisis interna. Los riesgos para el edificio y las colecciones y los problemas del personal de sala para gestionar esa visita eran enormes. Prueba de ello son algunas de las quejas y reclamaciones que se conservan en el archivo. Las primeras datan de los años sesenta y en ellas varios visitantes norteamericanos se quejan sobre la falta de personal de vigilancia o su poca profesionalidad en el trato. Por su curiosidad transcribimos algunos párrafos: “...quedamos grandemente sorprendidos al encontrar que estos cuadros, que incluyen el arrepentimiento de San Pedro y la serie completa de los Apóstoles, están completamente sin vigilancia. Nadie estaba presente en las habitaciones para prevenir cualquier daño a los cuadros...Es la primera vez en muchos viajes que he experimentado lo que solamente puedo describir como una inexcusable falta de de cuidado y una gran negligencia...”¹¹

El comportamiento de algunos de los vigilantes también daba -ayer como hoy- muchos sinsabores. Así, en abril de 1964 el norteamericano Robert Stanton de Wisconsin presentaba una reclamación¹² ante el delegado provincial por el tono de voz del personal, que molestaba en la contemplación de los cuadros. Más comprometida es la reclamación¹³ escrita por el cura párroco de Campillo de la Jara sobre el acoso sexual al que se vio sometida una incauta turista alemana en 1967, en plena llegada de las nórdicas en bikini a las playas de un país reprimido en proceso de apertura. Las medidas de seguridad también serán una fuente de disgustos y quejas. En 1981, el profesor Donald D. Celender del Macalester College de Minnesota escribía a Gómez Moreno preguntando por las medidas de seguridad del centro. Meses antes, en el *Diario Ya* se publicaba la noticia de que se había recibido parte del sistema de seguridad para el museo, pero cuestionando su eficacia e invitando a cualquiera a entrar de noche en el museo. Lo cierto es que ya se habían instalado rejas y cierres de seguridad, alarmas electrónicas, detectores de

¹¹ Carta de 24 de marzo de 1961 del Sr. Henry Sachs de Nueva York, alojado en el Ritz, al director general de Turismo. AMG. En el pliego de descarga del sufrido conserje-portero mayor D. Justiniano Cuesta, que llevaba contestando desde los años cincuenta, se excusaba diciendo que él mismo solía acompañar a las visitas por las salas para no importunar a los vigilantes, que “por su mucha edad y tener que subir y bajar varias veces al piso superior les tengo cierta consideración.”

¹² AMG, oficio 819-64 “En la casa y museo del Greco, en mi opinión, los vigilantes no deben de hablar tanto a los visitantes cuando están mirando las pinturas; pues deben de dejarlas mirar en silencio, si no les hacen preguntas. Distraen la contemplación de los cuadros”. La secretaria de las fundaciones en su escrito de contestación señalaba que se había dado órdenes al personal para que se abstuvieran de explicar y además se quejaba amargamente al Delegado Provincial de Turismo de que los guías al explicar el museo contaban barbaridades y expresaban dudas sobre la autenticidad del Apostolado, desprestigiando las colecciones.

¹³ AMG oficio 3119 de 26 de abril de 1967: “El martes día 11 de abril y en el museo de la Casa del Greco de Toledo, una joven alemana fue víctima de un trato sumamente grosero e indecente por uno de los “cicerones” que muestran tal museo a los turistas, aprovechando la ausencia de acompañantes. Esta joven se marcha para Alemania con una amargura indecible pues es una chica honrada y decente...para mí, a quien sus padres la confiaron resulta este trance no menos amargo y desagradable, pues al fin no hemos podido presentarla una España digna...”

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

incendios y extintores, así como vigilantes nocturnos y perros adiestrados. Uno de ellos morderá durante el verano de 1987 a una turista alemana¹⁴.

El personal del museo no dejará de aumentar en esos años. A mediados de los ochenta eran doce personas y amenazaban con realizar un plante si no se adoptaban medidas para evitar el constante vandalismo¹⁵ de algunos de los cientos de miles de visitantes. La gota que colmó el vaso fue la prohibición de acceso a grupos superiores a 25 personas. Los altercados de los guías con los funcionarios eran constantes. En 1986 se creará una plaza de conservador exclusiva para el museo. Coincidió con la cercanía de la jubilación de María Elena, al frente de las Fundaciones Vega-Inclán durante más de 30 años, hasta 1990. En ese momento se produce una reforma administrativa que lleva a la separación de direcciones de los centros de las Fundaciones. Rosa Donoso, que había sido conservadora en el Museo de Santa Cruz, será nombrada en 1987 conservadora del Museo Romántico y asumirá la dirección del centro en 1990 y la de las Fundaciones Vega-Inclán hasta 1997. El Museo del Greco quedará a cargo de la conservadora Maruja Pastor, que será elevada al cargo de dirección en 1990 y lo ostentará de forma intermitente y con numerosos problemas judiciales en 1990 y 1991, entre 1992 y 2003 y finalmente de 2008 hasta su jubilación en 2012.

En 1988 se acomete una reforma de las cubiertas con carácter de urgencia que motiva el desmontaje y traslado de todas las piezas ubicadas en las salas altas. En ese momento ya se ve la necesidad de una rehabilitación integral. La crisis del modelo de museo, de su personal y de su forma de visita acelerará el proceso.

EL MUSEO DEL GRECO 1990-2014: UNA INSTITUCIÓN EN CRISIS

En 1988 dos conservadoras de la Dirección de Museos Estatales, Dña. Leticia Azcue y Dña. Pilar Navascués, se desplazan a Toledo comisionadas por la entonces Subdirectora de Museos, Dña. Paloma Acuña, con el encargo de realizar sendos informes técnicos¹⁶ sobre el estado de la casa museo y sus necesidades futuras. Los informes no dejaban lugar a dudas sobre el mal estado del edificio y su anquilosamiento. Al lado de puntos como “documentación del museo” aparecía escrito “no hay, aunque María Elena dice que el inventario de fondos se envió y están allí”. Cuando de hablaba de cartelas y de visitas guiadas aparecía “no hay cartelas, textos ni explicaciones. María Elena no deja hacer ninguno. Tampoco quiere visitas guiadas”. Lo que en realidad se dejaba entrever era el agotamiento de un sistema de dirección que había estado al frente de la institución durante treinta años, los problemas con la conservadora que desde 1986 trataba de hacerse con la gestión del mismo y la necesidad de adaptar el museo y el personal a las nuevas corrientes museológicas. En el verano de ese año, como ya hemos señalado, se

¹⁴ AMG oficio de 19 de noviembre de 1981 y oficio de 12 de agosto de 1987, respectivamente. La noticia del *Diario Ya* es de fecha 11 de marzo de 1981. Fue enviada a María Elena por Matilde Revuelta, la directora del Museo de Santa Cruz, con una divertida nota que rezaba “No saben más que decir bobadas. Un abrazo”

¹⁵ *Diario Ya*, p.46, 1989. Noticia firmada por Miguel Larriba.

¹⁶ La fotocopia de los informes manuscritos se conserva en el archivo del museo. Dña. Leticia Azcue posteriormente desarrollará su carrera como Subdirectora de los museos del Ministerio de Defensa y del Museo del Prado, donde en la actualidad ocupa la Jefatura del Departamento de Escultura. Dña. Pilar Navascués será durante muchos años Directora del Museo Cerralbo, Subdirectora de Museos de la Comunidad de Madrid y actualmente, Subdirectora del Museo de las Colecciones Reales. Dña. Paloma Acuña pasará a la historia del mundo de museos por haber hecho instalaciones decisivas en los mismos -caso de los aseos- así como por reforzar la seguridad. Su trayectoria posterior ha estado siempre ligada a la ciudad de Toledo y a Gregorio Marañón desde su observatorio en la Real Fundación de Toledo.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

acomete una obra urgente en las cubiertas del museo, con la consiguiente queja de los comerciantes de la zona por el cierre de una de las puertas del edificio que “les causaba grave perjuicio ya que el flujo de visitantes pasaba solamente una vez y no dos como antes por sus tiendas, y pedían que se cambiaran los cuadros de instalación para que no les afectaran a ellos en sus negocios”¹⁷. Al mismo tiempo Gómez Moreno enviaba a la subdirectora el “Nuevo Proyecto de reinstalación de las Salas del Greco”¹⁸. En él se ubicaban casi todos los Grecos en la sala alta del museo, a excepción del *San Bernardino* que permanecía en la capilla, resaltando la *Vista y Plano* en la pared final, en una situación en la que ha permanecido hasta los últimos años. Lamentablemente el proyecto duró muy poco, ya que al año siguiente volvían a aparecer fuertes grietas en los edificios, y el Ministerio de Cultura decidirá acometer una intervención completa de la institución con un Proyecto de Intervención Integral.

EL cierre en 1990 de gran parte del museo coincide con la jubilación de María Elena y con su pico máximo de público, más de 360.000 personas, que provocaron el colapso definitivo. Los constantes actos de vandalismo, los problemas para gestionar ese ingente número de personas y el mal estado estructural de un inmueble -soñado como museo del recuerdo y, a la postre, convertido en un parque de atracciones- obligaron al Ministerio de Cultura a tomar cartas en el asunto.

1. El proyecto arquitectónico de Ignacio Gárate (1989-2002)

En esa fecha y ante el alarmante estado de la estructura original del edificio se decide poner en marcha un Plan Director¹⁹ de obras de la mano del arquitecto Ignacio Gárate para acometer la rehabilitación integral de todo el conjunto. El proyecto fue encargado por D. Rafael García Serrano, posterior director del Museo de Santa Cruz de Toledo, y desde 1989 Director de los Museos Estatales.

El proyecto de restauración y acondicionamiento se concibe en tres fases. Así, en 1990 se llevó a cabo la parte correspondiente al museo con mejoras en la climatización, iluminación, incorporación de sistemas de seguridad y elementos de exposición. Además se creó una comunicación entre la planta alta de la casa y el edificio del museo para facilitar el recorrido de público y se habilitó un almacén para obra de arte. El proyecto sufrió un reformado y varias modificaciones en 1991. No se completó entonces la rehabilitación de dos últimas salas de exposición permanente, que quedaron para realizar en la segunda fase, resultando así la propuesta original de Gómez Moreno sin ultimar. En cualquier caso ya era inviable, puesto que el arquitecto había desmontado por completo las azulejerías y los muros de carga que dividían en estancias la sala alta, variando también los huecos de las ventanas y cegando algunas luces. Esta primera fase se inauguró en 1993, coincidiendo con la conmemoración del 450 aniversario del nacimiento del Greco.

Ese mismo año se prepara un segundo proyecto de obras de reparaciones menores en los sótanos de la Casa, que acaba convertido en un gran proyecto de intervención en toda la planta baja y en el subsuelo. Con muchas dificultades y varios imponderables añadidos, en 1997 tiene lugar el comienzo de la segunda fase de intervención arquitectónica, esta vez en la zona baja de

¹⁷ Oficio de Consolación Pastor a Paloma Acuña de 14 de julio de 1988. AMG.

¹⁸ Oficio de Gómez Moreno a Acuña de 11 de julio de 1988. AMG. Lleva anexo el informe y la planimetría.

¹⁹ Gárate 1993, pp.1-13.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

la casa y en los jardines. Durante ese año se habían realizado una rápida intervención arqueológica²⁰ -a posteriori- en los sótanos de la casa y en las cuevas, algo que fue muy polémico y que motivó la suspensión de la dirección técnica de la obra y su paralización durante más de dieciocho meses. En realidad, la dirección técnica había vaciado - literalmente- los sótanos de la casa y parte de las cuevas sin un estudio arqueológico serio y sin la presencia de ningún arqueólogo. El personal técnico del Museo Sefardí documentó con posterioridad y tras el encargo del entonces subdirector de museos, D. Andrés Carretero, los restos de lo que pudo ser un baño ritual²¹ judío. La actuación del propio Ministerio no dejaba de ser cuando menos laxa, al incumplir su propia Ley 16/85 de Patrimonio Histórico.

A la magnitud del desastre arqueológico se le unió también el cuestionamiento global de la intervención restauradora y arquitectónica que, lejos de respetar la obra conceptual de Eladio Laredo y la museografía de Vega-Inclán, derribó tabiques, levantó solados de barro artesanal, eliminó azulejerías y rejas, vigas de madera, carpinterías y un largo rosario de elementos que, si bien es cierto que estaban en muy mal estado, acabaron con el espíritu fundacional de la Casa y el Museo del Greco en un afán de modernización y accesibilidad al público, desde mi punto de vista, mal entendida. Porque además, el proyecto de instalación museográfica y conceptual de la exposición también lo realizaba el propio arquitecto. La lectura de las memorias²² de sus proyectos produce cierta amargura al comprobar cómo va “eliminando elementos mudejaroides” y “azulejos y olambrillas toledanas ornamentales y desgastadas” sustituyéndolos por gres vitrificado “para el gran desgaste del público” y por azulejos nuevos sevillanos.

En realidad, es una crónica detallada de la “destrucción y reedificación” casi desde sus cimientos, del inmueble. Gárate, con grandes conocimientos museísticos, construye un edificio prácticamente nuevo, con climatización, instalaciones eléctricas, estores, filtros lumínicos, pabellón de aseos, consola de seguridad, forjados de hierro, cámaras bufas... es decir, un centro que se adaptara a los requisitos de un museo del siglo XX. En ningún momento se planteó rebajar la presión sobre el monumento como una forma de proteger el edificio y la colección (o al menos no se ha encontrado documentación escrita en este sentido). La filosofía que se desprende de la actuación general era la de reforzar y dotar el edificio con materiales y servicios que pudieran aguantar el paso de los 350.000 visitantes anuales, sin preguntarse por la calidad

²⁰ Rojas y Villa 1997. Informe arqueológico preliminar en el solar del Museo del Greco de Toledo.

²¹ Palomero et alii 1992.

²² Se entiende poco el resultado final de la intervención de Gárate cuando en las memorias de sus proyectos se recogen párrafos auténticamente modélicos que demuestran su gran conocimiento del edificio y de su historia: “...por ello, para efectuar una delimitación rigurosa de lo original, la recreación intencionada o los gustos de aquellos años, la tarea sería resbaladiza, pues se llegaría, al aplicar una rigurosa selección, a quedarnos con los muros desnudos y nunca debemos olvidar que recibimos un legado de una época ya consolidado. En las actuaciones que se efectúen, la cautela debe presidir en todo momento y el profundo diálogo con el monumento nos las irá determinando y aclarando. Conocemos, por ejemplo, que entre los personajes que rodearon al Marqués, figuró un curioso artista, que conocí personalmente por los años cuarenta, el Maestro Torres, granadino, decorador del primer cine español, chamarilero, pintor “imitador” de primitivos castellanos e iconos rusos que vendía a Otzup. ¿Qué actuaciones pudo sugerir el Marqués? Desde aconsejarle en la decoración, hasta conectarle con los anticuarios que él tan bien conocía y adquirir mobiliario o pintura, viejas puertas, herrajes, etc. ¿quién podría determinar, por ejemplo, si la viguería decorada con pinturas puede ser original o del maestro?...y al levantar la terraza fue grande nuestra sorpresa al encontrarnos unos carriles de ferrocarril aprovechados...Siempre se especuló sobre si el conjunto era un puro invento del Marqués.”

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

de la visita realizada y acabando de este modo con el encanto y la esencia de un espacio que al masificarse podemos decir que “murió de éxito”.

Ignacio Gárate²³ (1922-2011) era en aquel momento el Subdirector del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA). Un profesional de gran prestigio con décadas de experiencia a sus espaldas. Había comenzado trabajando en la Dirección General de Turismo, rehabilitando varios Paradores. Siguiendo la estela del marqués y de la Comisaría Regia de Turismo, construyó la Oficina de Turismo de Nueva York y el Pabellón de España en San Antonio de Tejas. De estos primeros años de ejercicio libre de su profesión conservó el regusto por la actuación restauradora de la obra de Vega-Inclán. En su paso por la administración estuvo a cargo de grandes intervenciones, como la del Museo de América en 1992, o las de las fachadas de San Pablo y San Gregorio en Valladolid o el Claustro del Monasterio de Guadalupe. Su pasión por lo andalusí le llevó a intervenir en la rehabilitación de varios Cármenes o en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada. Sus estudios sobre los adobes, los morteros de cal y yesos y sus elaboraciones artesanales se materializaron en una monografía que todavía sigue siendo pionera en su campo. Experimentó estas técnicas constructivas en las nuevas paredes del museo, haciendo traer artesanos magrebíes para elaborar los morteros y estucos.

Su intervención en el Museo del Greco coincidió con el final de su vida laboral. Ignoramos a ciencia cierta qué ocurrió, dado su gran prestigio profesional y personal, pero lo cierto es que su intervención fue muy poco afortunada, cuando no cercana al expolio. El asunto se había convertido en una “patata caliente”. La Real Academia de Ciencias Históricas de Toledo había elevado una protesta a este respecto y en octubre de 1998 se produce una resolución de las Cortes de Castilla-La Mancha, instando a la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Cultura, a que se retomara la obra interrumpida de forma urgente. Finalmente, en 1999 se retoman las obras de la mano de los arquitectos Carlos Baztán y Angel Luis Sousa que acabarán de realizar las obras de consolidación y refuerzo estructural, acometiendo lo que faltaba de la instalación de seguridad, climatización, aseos y electricidad, consolidando los sótanos de la casa y actuando en muros y fachadas y conectando todo ello con las actuaciones efectuadas en la primera fase. En realidad, fue un cierre de obra apresurado, motivado por la presión mediática, en un intento por salvar los restos del naufragio del desbocado proyecto de Ignacio Gárate.

Se había conseguido a duras penas acabar con la obra y recuperar durante el año 2002 el jardín rehabilitado. Además y tras años de negociaciones, se había adquirido un solar medianero para la futura ampliación del centro. Pero ahora faltaba lo más complejo, el nuevo proyecto de montaje museográfico que sustituyera al que Ignacio Gárate tenía previsto. Pastor había presentado en el año 2001 un proyecto de montaje de museo de ambiente sin apenas modificaciones sustanciales a lo que ya había dejado fijado Gómez Moreno en los años sesenta. Pero el proyecto no satisfacía al equipo técnico de la Subdirección de Museos dirigido por Dña. Marina Chinchilla, que aspiraba a un plan museológico integral y a un enfoque más elaborado y científico.

Realmente el tema era mucho más complejo, ya que una vez que se había eliminado el ambiente con una restauración sumamente agresiva, mantener el *espíritu vegainclaniano* y explicar al Greco con los mismos postulados, era casi imposible. Por todo ello en el año 2002 se

²³ Humanes et alii, “In memoriam Ignacio Gárate Rojas” *Patrimonio Cultural de España* nº 6, 2012, pp.178-181.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

nombró un Comité asesor de Expertos, formado por D. Fernando Marías y D. José Álvarez Lopera, grandes estudiosos de la obra del pintor y de la arquitectura toledana y por D. José Manuel Cruz Valdovinos que además aportaba su gran conocimiento sobre las artes suntuarias y el amueblamiento. A ellos se añadieron varios conservadores de museos del Ministerio, entre los que no estaba Dña. M^a Luisa Menéndez, que había trabajado algunos años en el museo antes de trasladarse²⁴ al Museo Sorolla de Madrid. En esos momentos se encontraba inmersa en la realización de su tesis doctoral sobre el Marqués de la Vega-Inclán y los orígenes del turismo en España y su contribución hubiera enriquecido, sin duda, las aportaciones de la comisión. En cualquier caso, tras varias tensas reuniones no se llegó a ningún acuerdo sobre el proyecto con el que se quería dotar al descarnado centro. Posiblemente, ninguna de las partes por separado tenía una visión global del asunto o la capacidad para redactar un documento de trabajo. Ante el callejón sin salida al que se había llegado, en el año 2003 la Dirección General de Bellas Artes decide cambiar la dirección y renovar el personal con un nuevo equipo.

2. La última remodelación: un proyecto fallido (2003-2011)

Así en julio de 2003 es nombrada directora Ana C. Lavín que, con el conservador D. Luis Caballero, deberían elaborar un Plan Museológico Integral para el centro en un tiempo récord puesto que la presión para la reapertura de la casa, que recordamos permanecía cerrada desde 1990, era enorme. La drástica disminución de visitantes y las pérdidas para la economía local no dejaban lugar a dudas.

El trabajo en equipo de ambos técnicos -con acuerdos fundamentales sobre los postulados teóricos de los que partían- y el apoyo decidido y eficaz de la Subdirección General de Museos y la Comisión Científica, dieron como fruto un nuevo Plan Museológico que abordaba de forma integral todos los aspectos del museo y reorientaba su filosofía y sus nuevos objetivos, superando el proyecto original del marqués. En apenas un año se había redactado un nuevo proyecto²⁵ de exposición permanente para el museo. La nueva institución variaba sensiblemente el espíritu fundacional del marqués, aunque respetando una serie de líneas básicas. Y la nueva exposición permanente apostaba por una fórmula en la que el museo se convertía en una institución comunicativa y de sitio, es decir, accesible al ciudadano medio-bajo que reflejaba el estudio de público e incardinada en la ciudad de Toledo. Conscientes de la importancia de los valores ambientales del museo, se apostó por mantener este espíritu en zonas claves de la casa como los Jardines, el Patio de la Casa, la Cocina y el Estudio, utilizando una museografía tradicional y recuperando mediante documentación histórica el amueblamiento de las distintas estancias, dejándolas como fotos fijas de un pasado y una época ya superada, pero desmintiendo el falso histórico que pendía como una espada de Damocles sobre la Casa del Greco. Para el edificio del museo, se optó por una museografía moderna propia del siglo XXI, de tal forma que los lienzos del pintor lucieran en todo su esplendor con una iluminación cuidada y una conservación ambiental adecuada.

Para articular todo el conjunto se diseñó un discurso científico cuyo hilo conductor siempre era el Greco, a pesar del peso de la figura del marqués y de la historia del edificio, sobre todo en la

²⁴ Menéndez había salido del Museo del Greco en los años noventa tras destapar un turbio asunto de malversación de fondos públicos con la venta de entradas del museo. Mantenía una tensa relación con Pastor, que fue expedientada y apartada del servicio un tiempo por este asunto.

²⁵ Lavín y Caballero 2007, pp.64-83.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

zona de la casa. Se diseñó un recorrido en torno a diez unidades expositivas que comenzaba en los jardines y a través de la casa primero, y del museo después, y daba una visión general del centro, de la vida y obra del pintor, explicando sus producciones más destacadas, el funcionamiento de su taller y acababa con las salas de pintura de la posterior *Escuela Toledana*. El zaguán de salida se configuró como un punto de referencia para visitar otros lugares de la ciudad con obra del cretense, confiriendo al museo como el centro organizador de la visita. El jardín y las cuevas se concibieron como lugares con encanto de esparcimiento, descanso y que sirvieran para regular el flujo de la visita de grupos, conscientes de que era uno de los principales escollos de funcionamiento. Siempre se pensó en el diseño de un recorrido alternativo para grupos, que permitiera agilizar su recorrido y no obstaculizara el disfrute del visitante individual. Además, para poder dar cabida a una serie de servicios necesarios en un museo moderno, se decidió derribar la antigua caseta del guardés, en la parte baja de los jardines, y levantar de nueva planta un pabellón acristalado que albergara los servicios de seguridad, taquilla, área de recepción, consignas y una pequeña sala polivalente para actividades. Este pabellón sería el inicio del recorrido, que comenzaría en la zona del Paseo del Tránsito y finalizaría en el antiguo portón de salida, en la Plaza de Samuel Leví, uno de los rincones con más encanto de la judería.

La idea explícita de todo el proyecto era conseguir convertir la caduca Casa-Museo de El Greco en un espacio accesible - física e intelectualmente- al público, a la par que ser el centro de referencia sobre los estudios del pintor. La idea de crear un gran centro documental y de investigación sobre el Greco y la pintura del siglo XVI quedó reflejada en el texto del proyecto, muy conscientes de que la “salvación” y la nueva justificación de la existencia del museo, lejos del espíritu político nacional con el que fue creada, era llegar a ser un gran centro de estudio sobre el pintor. Para ello en los años siguientes se articuló una red de contactos internacionales y participamos con sendas conferencias²⁶ en el Congreso Internacional del Greco en Creta en el año 2005, intentando recuperar el espíritu internacional que tanto Cossío como Vega-Inclán siempre habían cultivado y que se perdió desde la posguerra. Para la redacción del proyecto arquitectónico desde la Gerencia de Obras del Ministerio de Cultura se contrató a los arquitectos Fernando Pardo y Bernardo García Tapia, que elaboraron en un mismo proyecto la intervención arquitectónica y la museográfica, dada la celeridad con la que se pretendía abrir el recinto en su totalidad.

En los años siguientes el pequeño equipo²⁷, ayudado por los conservadores y ayudantes de nuevo ingreso, varios becarios de museología y los contratos de catalogación, trasladaron al museo de los albores del siglo XIX al XXI, dotándolo de una infraestructura informática, catalogando en el sistema DOMUS toda la colección que hubo que inventariar y siglar. Se paliaron los problemas de personal y los de infraestructuras. Se realizó el archivo fotográfico, el histórico, el documental y el administrativo. Al mismo tiempo, se intentaba recuperar la vida

²⁶ Lavín 2005 y Caballero 2005.

²⁷ Entre algunas de las muchas personas que trabajaron en el museo entre 2003 y 2008 recordamos a Mar F. Sabugo, Susana Rubio, Lorena Delgado, Miriam López, José Redondo, Víctor Ortiz, Francisco Maestre, Juan Cruz, Soledad Pérez, Milagros Carrasco, Arancha Chamorro, Teresa Moneo, Elena Aguado, Arancha del Río y un largo etc. de colaboradores, becarios iberoamericanos o contratados puntuales. Asimismo, desde la Subdirección General de Museos la implicación directa de los conservadores Víctor Cageado, Virginia Garde, Reyes Carrasco, Consuelo Luca de Tena o Blanca Padilla, entre todo el equipo técnico, fue decisiva para la marcha del proyecto.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

cultural de la institución con actividades, conferencias, aperturas nocturnas etc. Actualmente la colección se encuentra catalogada y asciende a un total de unas setecientas obras de las cuales ciento tres conforman la pinacoteca, doscientas quince son mobiliario, sesenta y cinco esculturas y cuarenta y ocho piezas cerámicas; el resto se reparte entre piezas de metalistería, textiles, documentos, y elementos decorativos, además de una colección de casi diez mil azulejos. Los fondos del museo se fueron incrementando en esos años mediante una política de adquisiciones meditada. Así, en el 2003 se compró un *San Jerónimo Penitente* de Luis Tristán y en el 2008 una *Sagrada Familia* de Madrazo. Se decidió reordenar los depósitos y prescindir de algunas obras que no tenían cabida en el nuevo discurso, caso del *Retrato de Carlos II* de Carreño que volvió al Museo del Prado. El conjunto se completó con la catalogación y ampliación de la biblioteca cercana a los cinco mil quinientos volúmenes de los cuales aproximadamente seiscientos son fondo de valor histórico, conformando todo ello un conjunto de gran interés para el estudio y futuro germen del centro de documentación. Además, en el año 2003, se revitalizó el Patronato de las Fundaciones Vega-Inclán, cuyos centros se habían separado administrativamente en los años ochenta.

El cierre del museo para el inicio de sus obras se produjo a finales del año 2006. Habían sido casi tres años de duro trabajo y en los tres siguientes, la totalidad de la colección tenía que rotar en una serie de exposiciones temporales. La primera de ellas tuvo como sede la Real Fundación de Toledo, a cuya sala de muestras situada en el antiguo taller del escultor Victorio Macho, se trasladó la colección de grecos. La exposición fue inaugurada por la Ministra Dña. Carmen Calvo y el Presidente de la JCCM, D. José M^a Barreda. El desmontaje del museo y el montaje de la exposición fue guionizado y filmado en un documental²⁸ pionero titulado *Detrás del Lienzo* que participó en el Festival Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI), anticipándose a lo que luego se convirtió en una práctica habitual de realización de “*making off*” de montajes de museos y exposiciones. Fue el pistoletazo de salida a los futuros fastos conmemorativos del año 2014. En paralelo, el resto de la colección se instaló en las salas del Archivo Histórico de la Nobleza en el fabuloso edificio del Hospital de Tavera. Se organizó una exposición conjunta que sirvió para mostrar la colección más desconocida del museo. Su catálogo es hasta el momento el único razonado con los fondos y la historia de la institución. Los grecos siguieron su peregrinaje en cuatro sedes españolas, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo San Pío V de Valencia, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza y finalmente, en el Convento de Santa Fe de Toledo, un edificio anexo al Museo de Santa Cruz, que se pretendió lanzar y abrir con la muestra del Greco. Las cuatro sedes de la exposición se acompañaron de un catálogo donde participaron los mayores especialistas en el pintor. Fue un gran éxito, preludio de lo que se avecinaba en el Año Greco, cuyas cifras de visitantes superaron los ochocientos mil. El broche de oro lo pusieron dos exposiciones en sendas sedes internacionales. Durante el 2009 la colección de pintura del Greco se trasladó al Palacio de Bellas Artes de Méjico D.F. y en el 2010 la exposición *El Greco 1900* representó a España en Bruselas durante su Presidencia europea. Más de seiscientos mil visitantes descubrieron un pintor magníficamente iluminado por el riojano Oscar Mariné, Premio Nacional de diseño ese 2010, y fotografiado con mimo en cada detalle de color por David Blázquez. Un balance final de ocho muestras, cuatro catálogos en tres idiomas, diversas publicaciones y documentales estudiando la colección, varios congresos y conferencias y millón

²⁸ Camarero et alii 2007. Libro-DVD

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

y medio de visitantes. Todo un éxito y un banco de pruebas para lo que se avecinaba en 2014, durante los fastos del centenario.

Mientras la colección rotaba, las obras de adecuación del museo seguían su curso con dificultades. El proyecto hubo de ser reformado con un mayor coste monetario y, entre tanto, Pastor había sido repuesta en el cargo de dirección al ganar el recurso que interpuso al ministerio. Llegaba la fase de realizar el montaje de acuerdo al proyecto del anterior equipo directivo y de nuevo, el asunto se convirtió en otra “patata caliente” de difícil encaje: Pastor no firmaba el proyecto y no era querida en el puesto por el propio Ministerio, que la había cesado. Así que el entonces Subdirector de Museos, D. Santiago Palomero, subdirector del Museo Sefardí de Toledo durante veinte años, decidió formar una nueva Comisión Científica dirigida por alguien ajeno al museo -Dña. Leticia Ruiz, conservadora del Museo del Prado- para poder llevar a cabo el proyecto de forma colegiada. La comisión estaría formada por los miembros anteriores, la dirección repuesta, el subdirector adjunto de museos D. Andrés Gutiérrez y se añadirían D. José Redondo, técnico del museo y profesor en la UCLM y D. Jesús Carrobles, gran estudioso de la ciudad. Tras varias reuniones se vio lo evidente: que todos los miembros de la comisión tenían su propia idea del museo, del montaje y de la futura exposición y realizaron una revisión global del proyecto original de Lavín y Caballero, eliminando partes conceptuales fundamentales y reduciendo el tema a los puntos más obvios y anecdóticos. El proyecto se dividió entre los distintos participantes que asumieron las unidades expositivas, realizando cambios drásticos que afectaban a la propia teoría museológica con la que fue concebido el proyecto, convirtiéndolo en un esqueleto desarticulado con textos dispares. Y sobre todo, se eliminó el carácter comunicativo de la exposición y los valores ambientales y lumínicos, abogando por una asepsia heredada de las salas del Museo del Prado, que poco tenían que ver con la esencia del Museo del Greco y con los postulados teóricos del equipo de Lavín y Caballero que habían ideado el proyecto. Ante esta situación y por los constantes desacuerdos la autora principal abandonó la comisión, aunque sin presentar una renuncia formal, y solicitó una estancia de investigación en la Real Academia de España en Roma, volviendo sólo a colaborar en aspectos puntuales. El montaje del museo y la posterior guía del mismo serían realizados por Ruiz, que también sería la encargada de conducir la inauguración del museo en marzo de 2011.

A lo inconexo del montaje, se añadió de nuevo la poca sensibilidad arquitectónica para con el edificio heredado que, en muchos aspectos, habían mostrado los arquitectos. El trabajo de sensibilización previa que habían tratado de realizar Lavín y Caballero en un primer momento, y Redondo en una segunda fase, no valió de mucho. Además de no recuperar los elementos ambientales que figuraban en el proyecto original, se eliminaron los pocos que habían sobrevivido. La intervención arquitectónica fue de nuevo demasiado agresiva. El pabellón de acceso -único elemento de nueva construcción- fue replanteado y sobredimensionado. Se introdujo un sistema de climatización poco adecuado que perforó el edificio incluso en zonas donde no se había solicitado. La iluminación -clave en todo el proyecto y muy trabajada en las exposiciones temporales- fue un gran fiasco. La luz homogénea de las salas aplanaba las obras sin resaltar los colores, algo fundamental en la pintura veneciana en general y del Greco en particular. Asimismo, la dirección facultativa instaló un equipo de luminotecnia en el solado de los jardines, en el perímetro del pabellón acristalado y en los muros de la casa, más propio de un chalet minimalista de lujo de la costa valenciana, que de un museo de ambiente toledano. Ninguno de los elementos originales que figuraban en el proyecto inicial fue recuperado ni restaurado: se eliminaron las farolas de forja, los bancos con el escudo de Vega-Inclán, los

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

morillos de la chimenea... En definitiva, y sin ahondar en más detalles, la inoperante actuación del Ministerio de Cultura, el diseño arquitectónico plano, el palimpsesto de proyecto de exposición permanente y el proyecto museográfico mediocre, dieron al traste con el nuevo plan de recuperación del Museo del Greco. El desastre y la crisis de la institución estaban servidos.

3. La crisis de las casas museo. El caso de la Casa Museo del Greco

La crisis de la casa-museo del Greco se inscribe en el marco general de la crisis de los museos de ambiente. Durante los últimos treinta años tanto en Norteamérica como en Europa los museos de ambiente y las casas museo han sufrido una pérdida de identidad que afecta tanto a su origen fundacional como al modo de exhibir los interiores de época. En este contexto, muchas de estas pequeñas y medianas instituciones han ido desapareciendo o han modificado drásticamente su exposición. Tenemos ejemplos en todas las direcciones: la remodelación de las salas de ambiente de "Interiores Británicos" del Victoria and Albert, le valieron el premio al Museo Europeo del Año en 2003. Por el contrario, el Museo de Artes Decorativas de París, dismanteló sus maravillosos y evocadores interiores de ambiente. Otras instituciones han dado un paso más allá y han llevado la exhibición y la visita a un modo teatral muy controvertido, caso del montaje del Instituto de Arte de Detroit o de las Wrightsman Galleries del Metropolitan, en cuyo montaje se han introducido hasta velas para recrear la atmósfera del siglo XIX, conscientes de la importancia de la luz en los museos.

Parece obvio que estamos asistiendo al cambio profundo y reforma generalizada de muchos espacios museísticos y en este contexto, los espacios de ambiente histórico y en especial las casas museo son altamente sensibles, candidatas a fosilizarse, a desaparecer o a ser objeto de transformaciones poco afortunadas. Pero lo que es más evidente y nunca deberíamos perder de vista, es que frente al tradicional museo-galería de grandes salas y cientos de obras descontextualizadas, los museos de ambiente resultan muy atractivos para el público. Este nuevo éxito de los interiores de ambiente y de las recreaciones históricas es lo que el museólogo Julius Bryant²⁹ ha llamado "síndrome Ikea", dado el éxito de estos espacios recreados dentro de las grandes tiendas de la cadena. Y es que los montajes ambientales no sólo son más atractivos para la visita, al imbuir al espectador en una atmósfera, sino que en muchos casos, son los únicos medios de recrear y transportarlo siglos atrás, en una experiencia total de regresión histórica.

En el caso de la casa y del museo del Greco es evidente que, a pesar de su gran atractivo inicial, avalado por las cifras de público, no ha sabido mantener parte de su encanto ni reinventarse tras las dos últimas remodelaciones. Ha perdido la función para la que fue creada -ya no es un emblema de la nacionalidad española- y no se la ha dotado de otra razón que justifique su existencia, dado que no ha llegado a convertirse en un centro internacional de investigación sobre el pintor. Y al mismo tiempo, ha perdido sus valores ambientales con los últimos montajes, a lo que hay que sumar que tampoco exhibe las magníficas pinturas del Greco de forma que luzcan como joyas. En definitiva, no ha sabido mantener parte de su atractivo, ni conjugar el difícil equilibrio entre la masa turística y la visita al centro, ni tampoco transformarse a la vez en un centro de estudios especializados. La casa del Greco -inexistente como tal pero real como monumento de la memoria- ha desaparecido del nombre de la institución, que ha

²⁹ Bryant 2009.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

pasado a denominarse³⁰ Museo del Greco. Ha perdido su *esencia mágica*, el halo de misterio y la sensación de regresión histórica con la que salía el visitante.

El fracaso se refleja en las cifras de visitantes tras su reapertura, siempre rondando los 200.000, los comentarios de algunos visitantes en los formularios de quejas y sugerencias y la pobreza del complejo dentro de la vida cultural de la ciudad y del panorama internacional. El museo tiene poco que ofrecer y la prueba máxima de su debilidad es el cuestionamiento global que ha recibido durante de los actos del homenaje de 2014. Si cien años antes, la creación del museo y el redescubrimiento del pintor habían servido para impulsar el homenaje del tercer centenario y coronar en 1914 el éxito de la iniciativa de Vega-Inclán, durante el cuarto centenario se ha producido en fenómeno contrario. El propio presidente de la Fundación Greco 2014, D. Gregorio Marañón lanzó la idea y maniobró políticamente para eliminar el museo y trasladar sus fondos al Museo de Santa Cruz, convirtiendo éste en el gran Museo Nacional del Greco. Una propuesta, sin duda, con afán personalista y poco conocedora de los flujos turísticos en la ciudad, de la historia de ambos centros y de sus colecciones, pero que encuentra su justificación en el agotamiento del proyecto de la Casa y Museo del Greco. El balance del cuarto centenario para el museo ha sido su completa eliminación de los actos, el expolio de sus obras hacia las exposiciones temporales y su nula aportación y representatividad. Paradójicamente, si en 1914 fue el epicentro del homenaje, cien años después era una comparsa molesta cuya actividad quedó reducida a la de un centro cultural local, con un perfil bajísimo. Y este es el punto donde se encuentra en este momento³¹, con un futuro incierto.

Con toda seguridad si hoy tuviéramos que enfrentarnos de nuevo a un proyecto como éste lo haríamos de forma diferente. Si hoy refundáramos estos museos los haríamos menos ingenuos, más didácticos, quizá menos románticos y más accesibles, pero manteniendo siempre su *genius loci*, aquello que lo individualiza y lo hace especial. En mi opinión sólo una de las Fundaciones Vega-Inclán, el Museo del Romanticismo, ha conseguido reorientarse y mantener ese difícil equilibrio tras su remodelación. Y una de las razones quizá sea su ausencia de connotaciones políticas, que no motivaron estrictamente su creación. La Casa de Cervantes en Valladolid, a pesar de su cuidada remodelación y ambientación, no ha conseguido hacerse con el hueco suficiente para ser un punto de referencia del peregrinaje cervantino, que lidera la casa de Alcalá de Henares, aunque el verdadero universo Cervantino está ligado al Quijote y a la Mancha. Y no hay duda de que a lo largo del siglo XXI, veremos la recreación de nuevos mitos con sus casas y museos de ambiente: el Neverland del músico Michael Jackson, el Graceland de Elvis, o las casas de Bill Gates, Lady Di, o la celda y la casa de Nelson Mandela, ya están en proceso de mitificación.

³⁰ La propuesta de Lavín y Caballero contemplaba este asunto para dar una solución jurídica al centro, recuperando el decreto por el que fue creado e integrando la casa donada en 1942. Siempre se tuvo claro que la casa era una pieza fundamental de todo el complejo y que había que contrarrestar la inercia creada por Gómez Moreno que otorgó carta de veracidad a la casa del Greco y al falso histórico, algo que no se podía sostener con parámetros científicos en el siglo XXI. Pero hay una gran diferencia entre elaborar un proyecto expositivo donde a lo largo del recorrido se diga al espectador que no está viendo la auténtica vivienda del pintor y basar la reinauguración, la justificación de la institución y toda una desafortunada campaña de prensa tan sólo en este hecho.

³¹ Este trabajo se acaba de redactar en junio de 2015.

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica

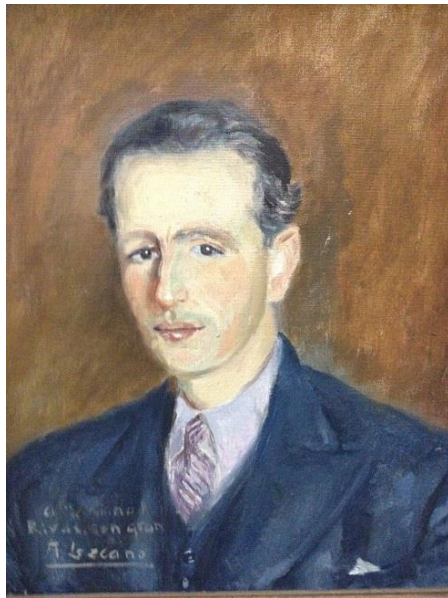


Grupo de Lagarteranos en los jardines



Diversas tarjetas postales con estancias de la casa. Detalles del estrado y del estudio

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica



Retrato de Rodríguez de Rivas



María Elena Gómez Moreno



Fotografías del montaje de las estancias de la casa “alcoba” y oratorio” de los años setenta

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica



Gómez Moreno con una visita en el patio de la Casa del Greco.



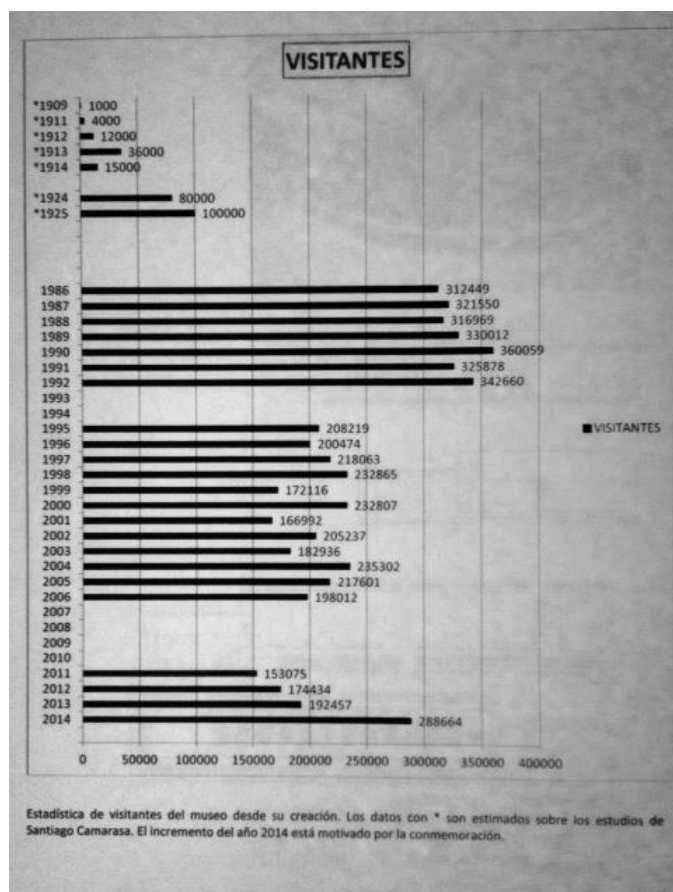
Firma del presidente Richard Nixon en su visita a Toledo



Libro de firmas del museo



Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica



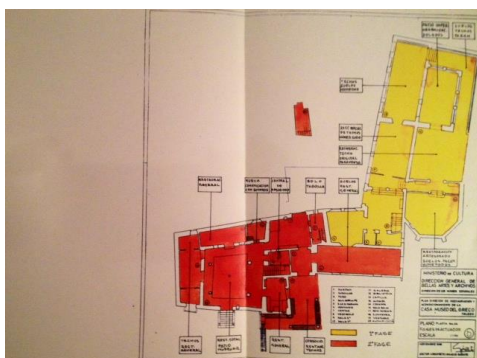
Estadística de visitantes



Gárate



El arquitecto Ignacio



Planos de Ignacio Gárate con las Fases de Intervención

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica



S. Palomero, L. Caballero, Ana M^a López, Ana C. Lavín, P. Acuña, M. Fernández en 2004



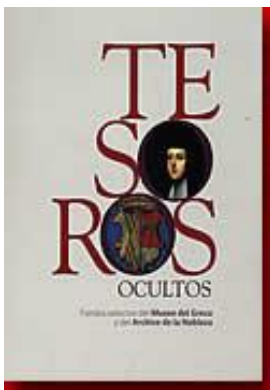
Personal y becarios de Iberoamérica. 2005



Presentación del libro de Martínez Burgos



Personal del museo el día del cierre del mismo para comenzar la remodelación. 2006



Catálogo *Tesoros Ocultos*.



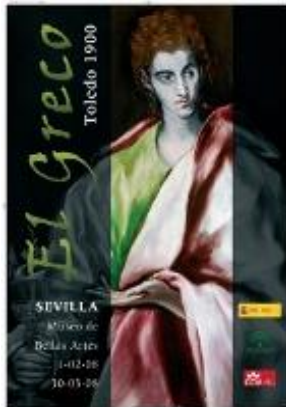
Cartel de participación en la SEMINCI, Casa de Cervantes

Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica



Inauguración de la exposición en la Real Fundación de

Toledo



Exposición *El Greco Toledo 1900* en sus diversas sedes e inauguraciones



David Blázquez y Miriam López durante el montaje

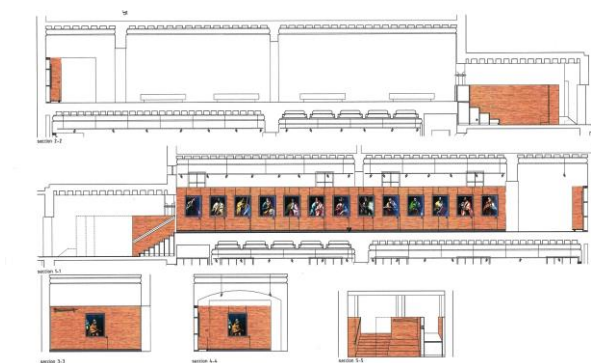
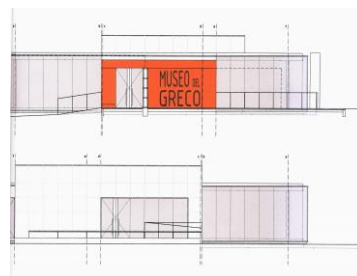
Toledo alrededor del Greco y el museo como gestor de la memoria histórica



Sede de la muestra en México D.F. con diseños de Oscar Mariné, 2009



Instalación en Bruselas, representando a España durante su presidencia europea en 2010



Bocetos de Pardo y García Tapia para el último proyecto.

Arriba: nuevo pabellón de acceso

Nueva imagen corporativa.



El significado ideológico y la proyección exterior que obtuvo el conjunto del proyecto Greco - especialmente la recreación de la Casa del Greco- se manifestó en una doble vertiente: por un lado supuso un fuerte impulso a las artesanías tradicionales y a las artes decorativas hispánicas, ya que se propaga el gusto por las azulejerías, rejerías, cerámicas, mobiliario, etc. todo de gran regusto hispano. Tanto en España como en Estados Unidos se crearon o potenciaron numerosas industrias y actividades artesanales con el fin de nutrir de estos elementos a las demandadas construcciones hispanas. Por otra parte, la influencia del proyecto Greco, especialmente en su vertiente arquitectónica, fue enorme y contribuyó decisivamente a asentar el estilo español sobre todo en Estados Unidos. La casa, reproducida hasta la saciedad en numerosas publicaciones, será inspiración para construcciones norteamericanas¹ que desarrollarán una arquitectura híbrida de elementos platerescos, mudéjares y coloniales. Pero el universo Greco adquiere numerosas ramificaciones y su influencia abarca distintos campos. La Casa del Greco marca el inicio de la moda de edificar casas museo en España, o la de copiar elementos concretos en proyectos arquitectónicos (como por ejemplo la reproducción del patio de la casa en el salón de fumar de un gran transatlántico), pasando por la exportación del proceso de creación de mitos hacia Iberoamérica. La amplitud del tema y sus ramificaciones fueron enormes. En este capítulo solo se pretende dar una visión general pero precisa de la influencia de la moda del *estilo español* catalizado a través de la Casa del Greco, así como de sus secuelas en montajes de ambiente y escenográficos. Se han utilizado ejemplos muy concretos y señalados, conscientes de lo extenso del tema.

LA INFLUENCIA EN LA MUSEOGRAFÍA NACIONAL: LA MEMORIA DE LOS HUESOS, EL MÁRMOL Y LA CERA. LA ECLOSIÓN DE CASAS MUSEO COMO MONUMENTOS DE LA MEMORIA

La creación de la Casa del Greco y la recuperación de la figura del pintor se enmarcan en un amplio proceso de construir monumentos dedicados a la memoria de los grandes próceres de la patria, alentada por las fuertes corrientes nacionalistas que convulsionaban el mundo. La manifestación más destacada fue la puesta en marcha de un calendario de homenajes y centenarios dedicados a estos individuos. Pero a todas luces fue la tipología de la casa-museo dedicada al personaje homenajeado la más exitosa, aunque no la más habitual, dado su elevado coste y sus evidentes dificultades.

En el cambio de siglo se desató una fiebre conmemorativa sin precedentes en toda Europa. Así, en Alemania se festejaba a Schiller, en la recién unificada Italia a Dante y a Miguel Ángel, en Bélgica a Rubens y Francia aclamará a Rousseau y Voltaire como padres de la patria. España no quedará al margen de este movimiento y en 1881 se homenajeará a Calderón y al año siguiente a Murillo y Santa Teresa; las tres conmemoraciones tuvieron un tinte marcadamente conservador y clerical que suscitó fuertes críticas, especialmente en Sevilla en el caso de Murillo. Tras la convulsión por el desastre del 98 -año en que se homenajeará a Velázquez- y la eclosión de los nacionalismos periféricos, el movimiento regeneracionista que imbuirá la política española alentará una "centenariomanía" destinada a crear un sentimiento nacional común en los ciudadanos, a través de iconos unitarios que pudieran llegar a despertar señas de

¹Según M^a Elena Gómez Moreno, "la Casa del Greco, fue la primera reconstrucción de un ambiente histórico intentada en España que suscitó una corriente, casi una moda, que se extendió a Norteamérica, coleccionista e imitadora del mobiliario y demás artes suntuarias españolas del siglo XVI. Fue por entonces, influido en gran medida por la Casa del Greco, cuando se desarrolló el "estilo español", mezcla de mudéjar y plateresco. De resultados de ello, todo el arte colonial de las misiones californianas comienza a valorarse, estudiándose concienzudamente".

identificación en todo el territorio nacional. Hacia 1900 se rebuscará entre las viejas glorias patrias con ahínco y se seleccionarán los individuos a conmemorar en función de la tendencia política -conservadora o progresista- en el poder, en un proceso análogo al actual con un instrumento creado *ad hoc* para ello: la Sociedad Estatal para las Conmemoraciones Culturales.

En los albores de 1900 asistimos a la lucha por la gestión de la memoria histórica, y el Greco, como uno de sus protagonistas, no escapó a este debate. La relectura del pasado para crear una conciencia nacional motivó la abundancia de conmemoraciones, festejos o la construcción de monumentos, mausoleos, museos, etc. contribuyendo a la sacralización de paisajes y edificios que se convierten en *espacios sagrados para el nacionalismo, adornado de muchos rasgos de las religiones*.² La Casa del Greco se concibió también como un lugar sagrado destinado a la memoria. La idea de convertir al Greco en un mito nacional no pudo escapar de la fiebre del culto al muerto tan común en la España de la época, que imbuida de un espíritu nacionalista, buscaba elementos aglutinadores y de homogenización de masas, en un momento en que se erigen grandes monumentos funerarios y se retoma el proyecto del Panteón de Hombres Ilustres, procediendo al traslado de los restos mortales de sus actuales moradores desde sus lugares de enterramiento. O se procecionaban los restos de Colón o de los Reyes de Navarra, por citar dos ejemplos, en sendos procesos de exaltaciones nacionales. En el caso del Greco, el curioso proceso había comenzado con la publicación de su obra y la recreación de su casa, pero enseguida se dio un paso más: el homenaje centenario estaba ya latente.

Homenajeando al Greco: del Marqués de la Vega-Inclán al Marqués de Marañón (1914-2014)

Ya hemos visto como nada más inaugurar el complejo de la Casa y el Museo del Greco a modo de *santuario* de peregrinación turística, se gesta la idea de organizar un gran homenaje al griego con motivo del tercer centenario de su muerte, ya que como señala Moreno Luzón "una de las cualidades más sobresalientes de las conmemoraciones nacionales reside en su preferencia por los muertos, el recuerdo de las fechas clave y de los personajes heroicos... ". Nada mejor que la aplicación de parámetros antropológicos de estudio para detectar las similitudes entre este proceso de heroización y el de otros personajes religiosos o mitológicos y el Greco, como muerto ilustre, repite el modelo: necesariamente en su camino hacia la gloria, había que localizar su tumba y sus restos, puesto que el santuario necesitaba unas reliquias que venerar y que exhibir en solemne procesión durante los actos del homenaje, antes de ser aclamado como "mito, santo o icono de la cultura hispana universal"³.

En este proceso de hallar los restos mortales del Greco, el primero en emprender el camino es el toledano Francisco de Borja San Román, que dona a la biblioteca de la Comisión de Monumentos de Toledo dos ejemplares de su último estudio titulado *El sepulcro de los*

² Obsérvese la cercanía semántica entre mausoleo (dedicado a Mausolo) y museo (dedicado a las Musas) y permítaseme una crítica ácida sobre lo parecidas que resultan, en algunos casos, ambas instituciones hijas del XIX y gestoras de su memoria histórica. La lectura del pasado y de la forma de recontarlo fue uno de los caballos de batalla de todos los actores culturales, desde las Reales Academias (Peiró, 1995) hasta las corporaciones locales, pasando por prensa, gobernantes, asociaciones excursionistas, culturales, etc., que en el cambio de siglo *emprendieron múltiples políticas de la memoria destinadas a reafirmar sus propias versiones del imaginario españolista y convencer con ellas a la población: políticas educativas* (Pérez Garzón, 2000) *y culturales, escuelas, museos, bibliotecas, archivos, excavaciones arqueológicas, iniciativas turísticas o exposiciones, erección de estatuas, establecimiento y celebración de fiestas y centenarios, homenajes a los héroes y caídos nacionales, etc.* (Moreno Luzón 2007, p.28)

³ Moreno Luzón 2007, p.26.

Theotocopoulo en San Torcuato de Toledo a través de su padre, miembro de la citada comisión; según el acta⁴ de la sesión extraordinaria del 22 de enero de 1912, solicita “emprender por cuenta propia una serie de investigaciones encaminadas al descubrimiento de los restos mortales del cada día más estimado artista Dominico Greco, comenzando si fuera posible por practicar algunas excavaciones en el solar de la demolida iglesia de San Torcuato, hoy de propiedad particular, si no mienten los informes, a donde se cree fueron trasladados desde el Convento de Santo Domingo el Antiguo, todo al amparo de la novísima ley de 7 de julio de 1911.” En la misma sesión se comienza ya a hablar del centenario, indisolublemente unido a la búsqueda de los restos: “...Dijo también que el 7 de abril de 1914 se cumplirá el tercer centenario de su muerte y que la Comisión de Monumentos no debe dar lugar a que se le anticipe cualquiera otro organismo, o individualidad, por importante que sea, en la conmemoración de una fecha por muchos conceptos digna de solemnizarse públicamente haciendo uso de su iniciativa con el fin de que se celebre en esta ciudad con el debido esplendor dicho centenario, para lo cual convendría ir estudiando con tiempo los medios de llevar a cabo el pensamiento y de interesar a las colectividades más o menos obligadas a contribuir a su realización e indicando como uno de los principales números del programa de fiestas la erección de una estatua del ilustre fundador de la escuela toledana de pintura en la plaza del Tránsito, lugar donde en otro tiempo se alzara la casa en que vivió y murió este incomparable artista y la urbanización de aquella barriada de la antigua e histórica ciudad, necesitada más que otra alguna de radicales reformas y de obras de embellecimiento...” Aceptada la propuesta se nombró una subcomisión formada por San Román, Álvarez Ancil y Martín para llevar a la práctica las excavaciones y los trabajos preparatorios del III centenario del Greco.

Comienza así la búsqueda de los restos del cretense en el solar que ocupó el antiguo convento de San Torcuato, posteriormente desamortizado y derruido, no sin pocas dificultades (actas de la sesión de 12 de marzo de 1912), hasta que finalmente tres meses más tarde “... el Sr. San Román dijo que las excavaciones practicadas en busca de los restos mortales del Greco en lo que fue iglesia del destruido convento de san Torcuato, han dado por resultado inmediato el hallazgo de la cripta a donde debieron ser trasladadas las cenizas del gran pintor desde Santo Domingo por su hijo Jorge Manuel, sin que haya podido hacerse otra cosa mas que limpiarla y extraer de ella numerosas cargas de tierra y no pocos escombros procedentes del derribo del edificio entre los que se veían algunas partículas óseas de imposible identificación. Las exploraciones se han hecho en días perdidos y con peones facilitados graciosamente por la Alcaldía de la ciudad y bajo la dirección del vocal arquitecto Sr. Martín, pero sería preciso remover todo el solar del convento demolido para dar por fracasado el intento...” (Actas de la sesión de 20 de junio de 1912). Finalmente, el proceso concluye sin que se pudieran localizar los restos del pintor.

Muchos años más tarde, el artista Guerrero Malagón⁵ retomará el asunto y, sosteniendo que los restos del Greco no fueron trasladados de su cripta original en Santo Domingo el Antiguo -en contra de la opinión de San Román, del que dice hace una errónea interpretación de los documentos- se lanzará igualmente en su búsqueda, pero esta vez en el mencionado convento, procediendo a bajar a la cripta y concluyendo el proceso también de forma infructuosa, aunque afirmando que los exiguos y deshechos restos óseos - aislados por un tabique en una segunda

⁴ Libro de Actas de la Comisión de Monumentos de Toledo. Archivo del Museo de Santa Cruz.

⁵ Guerrero Malagón 1982, p.45.

bóveda debido a un enterramiento posterior y a la reutilización del sepulcro- sí pertenecen al Greco y a la primera mujer de su hijo Jorge Manuel, Alfonsa de Morales.

La "muertomanía" no fue una plaga de principios de siglo que afectó solo al Greco; baste recordar la delirante búsqueda con motivo de su centenario de los restos de otro pintor ilustre, Velázquez, en la Plaza de Ramales en Madrid durante 1999, para preguntarnos si dentro de poco volveremos a remover el polvo de la historia o si dejaremos descansar a los difuntos en paz. En el caso del Greco, durante su cuarto centenario han vuelto a surgir de nuevo voces reclamando de nuevo la búsqueda y la realización de análisis de ADN -algo inviable, ya que no existen individuos para comparar las muestras- y que, afortunadamente, no han tenido eco. Los huesos del pobre pintor yacen olvidados y convertidos en polvo secular que fragua con la roca granítica que sustenta la ciudad de Toledo. Aunque en este caso el polvo y el olvido lo son menos. Las religiosas del Convento de Santo Domingo el Antiguo siguen manteniendo como reclamo para el turismo, además del magnífico retablo, la cripta original donde proclaman que todavía está enterrado.

Agotado el mollar tema de encontrar los huesos del prócer para poder realizar un centenario "como Dios manda", el asunto quedó un tanto abandonado. Hasta cuatro meses antes de la fecha convenida no se hizo nada más que constituir la Junta organizadora. De hecho, el centenario se presentó como una fuente de problemas desde sus inicios por la pugna de poder mantenida entre la Comisión de Monumentos de Toledo y el Patronato del Museo del Greco por capitalizar la organización, patente desde 1912 (Actas de las sesiones de la Comisión de Monumentos de 22 de enero, 30 de octubre y 29 de noviembre). Incluso en las sesiones de 10 de abril y de 13 de diciembre de 1913 se da cuenta de la intención del Patronato de la Casa del Greco de celebrar por su cuenta el III Centenario, en oposición al proyecto de la Comisión. Y se invita a este cuerpo artístico a que designe dos individuos de su seno que se asocien, *abogando por la conveniencia de dejar el campo libre al Sr. Marqués de la Vega-Inclán para que se lleve la gloria*. Normalmente, el centenario hubiera sido el punto culminante en el proceso de nacionalización del Greco. Esta vez no fue así por falta de preparación y por la manera en que se celebró finalmente. Se festejó únicamente en Toledo y casi todas las personalidades estuvieron ausentes. Probablemente los artistas y literatos renovadores que antes habían reivindicado la herencia del Greco no se sentían identificados con el centenario, ya que las fiestas estuvieron dominadas por las élites tradicionales: las Reales Academias, las autoridades locales y el clero. También influía el hecho de que el extravagante pintor griego estaba empezando a desinflarse como mito de la supuesta hispanidad.

El 5 de abril de 1914, Domingo de Ramos, comenzó el centenario⁶ en Toledo con dianas que recorrieron la población y con la apertura, a las once de la mañana, de una pequeña exposición en la Casa del Greco; esa misma tarde se celebraron en el Paraninfo del Instituto dos conferencias sobre el cretense, que completaban el ciclo que venía realizándose desde febrero. Por la tarde, se ofreció un concierto en el Paseo de la Vega y la noche del primer día festivo concluyó con una animada recepción en el Ayuntamiento -cuya fachada había sido engalanada con una artística decoración- todo ello amenizado por un concierto de la banda del 2º Regimiento de Ingenieros. En los días siguientes, se desarrollaron diversas sesiones académicas,

⁶ Los actos pueden seguirse con detalle en los opúsculos publicados por la Junta del III centenario y en el artículo de Gómez Vozmediano "El III centenario del Greco en Toledo entre los papeles de Jerónimo López de Ayala, XIII conde de Cedillo" en *Archivo Secreto* nº 5, 2011, pp.124-143.

vigilias, conciertos y fiestas literarias. Los fastos finalizaron con una procesión cívica, presidida por el Nuncio, el Gobernador Civil, el Obispo Auxiliar, el Gobernador Militar y el Secretario de la Legación de Grecia. Seguidamente, en el Paseo del Tránsito, se bendijo el monumento al Greco que había sido levantado por Capuz y Laredo en estilo grecorromano, con la oposición de Vega-Inclán, que se negaba a que la escultura fuera financiada a costa del presupuesto del Museo del Greco; de esta escultura, señala Storm⁷ "El sólo hecho de elegir un estilo clásico para honrar en piedra al Greco era muy significativo. El pintor, que antes había sido definido como un rebelde contra todo academicismo y clasicismo, ahora era celebrado con un monumento neoclásico por un conjunto de académicos, notables locales y clérigos".

De hecho, en todos los actos se dio una visión muy conservadora del Greco, potenciando una imagen de pintor ascético y místico, emblema de la Iglesia católica, castizo y nacional. Las obras que se ensalzaron fueron las consideradas más "realistas", principalmente el *Entierro del señor de Orgaz* y los retratos, camuflando con habilidad toda referencia a las pinturas de su última etapa a las que, de forma velada, se consideraba "obras deformadas" ya que eran demasiado "avanzadas" para la imagen que se estaba proyectando del cretense. Dicha imagen, con la que las élites intelectuales liberales estaban en total desacuerdo fue en parte, consecuencia del cambio de gobierno acaecido en octubre de 1913, cuando el gabinete del liberal Romanones es sustituido por el del conservador Eduardo Dato. El resultado fue la absoluta indiferencia ante la celebración y su sistemática ausencia de la prensa nacional e internacional: el Rey no hizo acto de presencia, apenas hubo representación extranjera, Vega-Inclán se ausentó a Inglaterra, Cossío sólo pronunció una conferencia y pintores y escritores que habían demostrado su entusiasmo por el griego, como Rusiñol o Azorín, ni siquiera mencionaron los festejos en sus colaboraciones en prensa. En realidad, los rotativos madrileños apenas le dedicaron espacio en sus páginas, quedando el fenómeno restringido al ámbito de la ciudad del Tajo. De facto, casi todos los intelectuales que habían contribuido a la revalorización del Greco estaban ausentes. A esa falta de entusiasmo de las élites -que en 1905 habían celebrado con fervor el Centenario de Cervantes⁸- se sumó la decepción general de los políticos reformistas, de modo que los sectores conservadores se acabaron apropiando de un héroe que nunca había sido suyo, al haber sido siempre las corrientes renovadoras las que aclamaban el programa estético del Greco, enlazándolo con las vanguardias europeas.

El centenario no fue un gran acto de movilización social fuera de la ciudad imperial, pero dejó sentadas las bases del artista como un pintor de la tradicional sociedad católica española, sepultando la relectura progresista y revolucionaria que se había hecho hasta el momento. Sin embargo, el homenaje sirvió para institucionalizar al griego dentro de la academia y consagrarle como gran genio de la pintura universal.

Desde los años de la Primera Guerra Mundial, pasando por la dictadura de Primo de Rivera, se observa como el nacionalismo conservador va ganando terreno, potenciando una visión del pasado militarista, tradicional y católica que encuentra su inmediata plasmación en las

⁷ Storm 2003, p.78. El artículo se ha revisado y ampliado en un reciente libro del mismo autor *El Descubrimiento del Greco*, Ed. CEHEH y Marcial Pons, 2011.

⁸ Algo parecido ocurre con el mito cervantino que supo a poco después de celebrar el tercer centenario de la publicación de la primera parte del Quijote en 1905; se prepararon nuevos festejos para el III centenario de su muerte en 1916, pero tuvieron que ser suspendidos por no parecer decorosos ante las masacres de la I Guerra Mundial; en este contexto se inscribe la creación de la Casa de Cervantes en Valladolid, adquirida por el monarca y musealizada por Vega-Inclán, en un proyecto análogo al de la Casa del Greco.

conmemoraciones: se rememorará el mito de la Reconquista, la Batalla de Covadonga o el Cid. Este proceso culminará durante la dictadura franquista, que se apropiará ideológicamente de los símbolos y mitos nacionales, desde los Reyes Católicos a Santa Teresa, Cervantes, los Austrias, el Escorial y, por supuesto, el Greco. Durante el período democrático, hemos asistido a una nueva epidemia de conmemoraciones, como las de Carlos I, Felipe II o los fastos del descubrimiento de América en 1992, para culminar en el delirio cervantino del 2005 y 2015, que han dado lugar al tándem de *exposición obligatoria y fatídico coloquio*.⁹ En todos los anteriores eventos se proyectó una visión triunfalista, panamericanista y globalizadora de España a través de su lengua y de su herencia cultural. Las conmemoraciones se han convertido en un elemento cohesionador frente a los movimientos nacionalistas y en el hilo vertebrador de la política cultural de este país. Y con estos mimbres, llegamos al centenario del 2014.

El IV Centenario del Greco se anunció ya en 2010, coincidiendo con las últimas exposiciones que de él se habían realizado con los fondos del museo previas a su reapertura prevista, en principio, para el año en que se cumplía el centenario de su creación. D. Gregorio Marañón se había hecho cargo de la organización del evento, creando una Fundación pública denominada *Greco 2014* y trasvasando casi todo el capital humano¹⁰ y la actividad de la misma desde la Real Fundación de Toledo, su observatorio cultural y centro de poder fáctico en la ciudad desde hacía décadas. El nieto del gran médico, al igual que su abuelo redactor de una monografía¹¹ sobre el Greco, era un gran admirador del pintor. Ya durante la estancia de los grecos en la Real Fundación Toledo, vio las enormes posibilidades culturales y económicas que la gran colección pictórica de uno de los maestros de la escuela española podía reportar. Y con ese fin se creó la Fundación -cuyo presupuesto era de más de veintidós millones de euros- y el anuncio de generar una operación cultural y de cambio global de la ciudad de Toledo. La idea era recuperar el espíritu *vegainclaniano* que a principios del siglo XX consiguió, con un proyecto cultural en torno al Greco, cambiar el semblante de una ciudad anquilosada y relanzar su economía con el maná turístico. Así que en el reciente centenario, el Marqués de Vega-Inclán se transmutó en el Marqués de Marañón y, como si no hubieran pasado cien años, se pergeñó una operación para relanzar la ciudad económicamente, en medio de la fuerte crisis nacional y convertirla en una gran capital cultural europea, modernizando sus infraestructuras y cambiando su faz con la intención de atraer a millones de visitantes. Curiosamente, el proyecto y los objetivos eran los mismos que hacía cien años, sólo cambiaban las cifras. Incluso el calendario de eventos que se diseñó no era más original.

⁹ Como señala Moreno Luzón 2007, pp.34-35 "la apropiación franquista del españolismo tuvo graves efectos sobre su futuro (...) los viejos mitos apenas funcionan desprestigiados por su asociación al régimen". El proceso es maravillosamente cantado por mi admirado Joaquín Sabina, que en la canción *Adivina, adivinanza* (1981), parodiando el entierro de Franco, hace desfilar a todos los mitos del nacional-catolicismo, desde el caballo del Cid, Colón, Santa Teresa, Don Pelayo o Agustina de Aragón. Esta situación se percibe en nuestros días, donde los mitos de la identidad nacional levantan polémica (los mitos nacionales con más éxito son los que suscitan el consenso social y que a la vez resultan polivalentes, es decir, soportan sin fracturarse múltiples interpretaciones) y existen muy pocos símbolos aceptados por la mayoría de los españoles, con excepción de la monarquía juanCarlita -cuestionada en los últimos tiempos- el Quijote, o la fiesta del 12 de octubre. Creo que sólo los triunfos futbolísticos de la Selección Nacional consiguen cohesionar la nación.

¹⁰ En la Fundación Greco 2014 trabajaron Jesús Carrobles como Director General y Paloma Acuña como Coordinadora General, compatibilizando su puesto en la Real Fundación de Toledo, al igual que el gerente común a ambas instituciones, entre otro personal.

¹¹ Marañón 1959

Los actos¹² comenzaron un 18 de enero de 2014 con un concierto de campanas en el casco histórico de la ciudad. Al campanazo de salida le siguieron tres exposiciones, varios ciclos de conciertos, coloquios, congresos, procesiones cívicas, espectáculos callejeros, el preceptivo réquiem catedralicio el 7 de abril y el inexcusable monumento esta vez, tres fuentes de la escultora Cristina Iglesias. Al igual que ocurrió en el anterior aniversario, los actos estuvieron capitalizados por las élites conservadoras en el gobierno y la Iglesia Católica. De poco valió la relectura que el profesor Fernando Marías¹³ trató de hacer del griego, poniéndolo en su contexto histórico y eliminando las construcciones interesadas que habían sepultado al pintor bajo un manto de prejuicios. En vez del alma de Castilla, esta vez el griego pasó a ser el alma de Castilla-La Mancha, de la mano de su presidenta regional, M^a Dolores de Cospedal y, en vez de adquirir una dimensión internacional y europeísta (qué menos para un griego erudito, italianizado y asentado en España), se produjo un reduccionismo localista de corte autonómico. A la vez, el catolicismo militante reivindicaba su figura como el mejor pintor de la espiritualidad católica, obviando convenientemente su origen ortodoxo y el indecoro de algunas de sus composiciones. Para acabar de cerrar el paralelismo entre ambas conmemoraciones, apareció también una monarquía en franca crisis y, si bien es cierto que los nuevos monarcas visitaron las muestras, fue Su Majestad la Reina Doña Sofía la que apoyó decididamente con su presencia todos los actos, en un papel similar al jugado por D. Alfonso XIII.

La operación del IV centenario aportó pocas novedades al conocimiento del pintor. La exposición más interesante se realizó en el Museo del Prado y la que tenía por objeto profundizar en el tema clave de la obra del taller del artista no aportó más claridad al asunto. Conocimos algo mejor la biblioteca del pintor y su cuadro más famoso, *el Entierro del Señor de Orgaz*. Y el mercado aprovechó para poner en circulación algunas obras ocultas, casi siempre con poca mano del Greco y mucha aportación de taller. Los congresos y ciclos de conferencias sirvieron más para divulgar la figura del Greco que para aportar novedades¹⁴ a su estudio, con muy pocas excepciones. Quizá lo más interesante hayan sido las restauraciones que se han efectuado en obras hasta ahora no intervenidas como *el Expolio* de la Sacristía catedralicia. La dimensión internacional del pintor ha quedado circunscrita a Alemania, Estados Unidos y, sobre todo, Grecia. La reivindicación nacionalista del pintor de la mano de Hadjinicolau produjo un par de pequeñas muestras en el Museo Benaki de Atenas y un interesante congreso internacional.

Si analizamos lo que quedó en la ciudad, el balance es bastante pobre. Las rutas por los distintos espacios que contienen obra del Greco no se ha consolidado y la Capilla de San José, de propiedad privada, sigue cerrada y sin visita pública, incumpliendo la ley 16/85. Dos de las tres millonarias fuentes de Iglesias son casi inaccesibles por sus controvertidas ubicaciones. De las actuaciones musicales, ha quedado el germen de un futuro Festival Musical El Greco, todavía en estado embrionario. Las grandes ambiciones de la Fundación, dispuesta en sus orígenes a “refundar” Toledo, han chocado con la realidad de las distintas administraciones públicas y la inercia de la hostelería de la ciudad -poco activa en general- y acostumbrada a recibir el maná turístico sin realizar grandes esfuerzos. La gran campaña mediática de promoción del Año Greco, respaldada por un abultado presupuesto, ha conseguido el éxito de atraer visitantes a la ciudad

¹² El calendario completo de eventos puede consultarse en la página web de la fundación www.elgreco2014.com

¹³ Marías, 2014.

¹⁴ Una buena reflexión sobre el IV centenario puede verse en el número monográfico de *Ars Magazine*, nº 26, 2015

pero los beneficios económicos se han quedado en un sector muy concreto. Exactamente igual que ocurrió con la exposición *Carolus* unos años antes. En aquel momento, también se abrieron los conventos y la campaña promocional aumentó el número de visitantes pero, igualmente, fue una acción puntual que no se consolidó.

En definitiva, el beneficio económico ha sido mucho mayor que el cultural o patrimonial y las voces que reclaman organizar el turismo en la ciudad en torno al pintor, desconocen por completo que los flujos turísticos van por otros lares y que muy pocas personas visitan una ciudad sólo para ver pintura del siglo XVI.

El Museo del Greco ha sido el gran perdedor de todos los fastos. Marginado por la totalidad de las instituciones, especialmente por el propio Ministerio de Cultura para el que la conmemoración tenía un carácter más localista, su presencia ha sido anecdótica y su actividad de un perfil bajísimo, presentando como máxima actividad una exposición sobre sellos con cuadros del pintor. El centro documental ha caído en el olvido, sus obras han servido para nutrir el resto de exposiciones y su aportación científica y cultural ha sido casi nula. Su único beneficio fue el incremento puntual del número de visitantes, al igual que todos los centros culturales de la ciudad. El eterno mito griego, con su santuario-museo renovado, debería haber sido de nuevo entronizado en el paisaje sacro de Toledo, sólo que esta vez el trono se sacó del santuario y se colocó en el Museo Provincial de Santa Cruz. La deriva del mismo y su cuestionamiento sólo auguran una larga fase de letargo.

La memoria del Greco ha corrido mejor fortuna que todo el catálogo de ilustres próceres que fueron trasladados al Panteón de Hombres Ilustres, ese lugar de la memoria que nadie recuerda, en palabras de Edward Baker y Carolyn Boyd¹⁵. La idea del Panteón había nacido en 1837 y su primera ubicación fue la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. La Real Academia de la Historia sería la primera encargada de realizar la lista de varones y la búsqueda de sus restos mortales. El proyecto pasó por bastantes vaivenes y tras la Revolución de 1868, se retoma el asunto. Se buscaron sin fortuna los restos de Cervantes¹⁶, Lope de Vega, Juan de Herrera y Velázquez -entre otros muchos- y al año siguiente se enterraron en la basílica, tras solemne procesión, los huesos de Garcilaso, el Gran Capitán, Quevedo, Calderón de la Barca, y un largo listado de personalidades que, años más tarde, serían devueltos a sus respectivos lugares de nacimiento o muerte, ante el fracaso del proyecto. Éste se volvería a avivar a finales de siglo, agudizado por el desastre noventayochista. Es entonces cuando se decide levantar un edificio de nueva planta, anexo al maltrecho Convento de Nuestra Señora de Atocha. El arquitecto Fernando Arbós realizará un proyecto de corte neobizantino con elementos italianos, como un *campanile* y una basílica inspirada en el Campo dei Miracoli de Pisa. La faraónica obra se quedó a media construcción y en los años veinte se abandonó el proyecto. Para entonces, se habían trasladado allí los restos de Palafox, el general Castaños, Prim, el ministro Ríos Rosas, Cánovas del Castillo, Sagasta, Dato, Canalejas... y un largo listado de políticos de difícil recuerdo. Quizá

¹⁵ Baker 2013. Boyd 2004, pp.14-40.

¹⁶ En el momento de cerrar estas líneas asistimos otra vez al mismo manido espectáculo, esta vez con los restos de Cervantes en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, en una operación mezcla de pseudocultura y remodelación turística del Barrio de las Letras, con motivo del centenario de la publicación de la segunda parte del Quijote. Por descontado que a ninguna institución se le ha ocurrido leer la obra... Un buen artículo sobre el tema el de Antonio Lucas "Cervantes, el voto necrófilo" en *El Mundo*, 17 de marzo de 2015.

por ello, el abandono sufrido por el lugar hasta los años noventa en que Patrimonio Nacional se hará cargo su restauración y gestión. El Panteón fue, sin duda, el proyecto de memoria más acabado y el que también sienta un poso en la imaginación de Vega-Inclán. Pero el marqués daría con la fórmula del éxito al aglutinar los actos que componían una conmemoración, a saber: homenaje con motivo de su muerte o nacimiento, rendición de honores o búsqueda de la reliquia de sus huesos o tumba, exposición de las obras del ilustre, congreso o conferencias sobre su vida y obra y creación de un monumento a su memoria de gran aceptación: la casa-museo.

Hoy día, el éxito de este tipo de museos se ha esfumado en gran parte y pocos conservan las cualidades conmemorativas con las que fueron creados, aunque mantengan un cierto atractivo en su visita. En la preocupante banalización de nuestro calendario festivo, fusión de eventos religiosos e identitarios -cuyo máximo exponente es la amalgama del día 6 y 8 de diciembre en “El puente de la Inmaculada Constitución”- la memoria de la identidad nacional ha sufrido el mismo proceso de devaluación, generando un *overbooking* de celebraciones conmemorativas que ya empiezan a compartir año y dentro de poco, tendrán que compartir día como los santos del calendario litúrgico que hasta hace poco nos regía.

Y en el caso concreto de la memoria de nuestros individuos ilustres, la creación de estos intelectuales complejos museísticos que eran las casas museo, ha sido reemplazada desde la Transición democrática por un centro mucho más lúdico: El Museo de Cera de Madrid. Inaugurado en 1972 por el entonces ministro de Turismo, su espíritu recogía los postulados del gran Museo de Cera por antonomasia, el de Madame Tussaud, creado tras la Revolución Francesa. Sin llegar a la calidad museística de la franquicia Tussaud, su instalación contó con los mejores escultores, maquilladores y escenógrafos del momento. No es casual que Cristóbal Colón fuera la primera de las 450 figuras que hoy exhiben y que sus instalaciones recreen con gran aceptación el ambiente en el que muchas de ellas vivieron. Sus secciones museísticas se organizan en torno a grandes temas como deportes, arte, espectáculo, reyes o terror y en nuestro siglo XXI han pasado a ser los auténticos lugares de la memoria de lo que la sociedad española actual considera nuestros “ilustres” que son immortalizados en realistas figuras de frágil cera. La pétrea memoria labrada en mármol durante siglos, ha pasado a convertirse en frágil tablilla de cera en un museo sito en el emblemático Eje Atocha-Prado-Recoletos, en el centro de la Plaza de Colón. Es el auténtico y exitoso lugar de la memoria nacional y uno de los museos más visitados junto con el del Real Madrid en el Bernabeu. Son los museos de la *Sociedad del Espectáculo*. Museos del siglo XXI.

Pero volviendo a las casas museo que nos ocupan, ya hemos visto como Vega-Inclán había creado el más original de los monumentos a la memoria, en este caso del Greco. No era la casa del pintor, aunque consiguió custodiar su espíritu a través de *memorabilia*. Su museo nació con otras intenciones y no albergaba la colección más representativa de las pinturas del cretense. Pero dio con la fórmula del éxito, avalada por el constante incremento de visitantes, el despegue del turismo y la relevancia cultural y política que adquirió el centro. En nuestro país, el museo toledano fue el prototipo experimental de una serie de proyectos similares que se escalonaron a lo largo del siglo XX. En realidad, las casas-museo se habían multiplicado por toda Europa desde el siglo XIX como monumentos a la memoria de personajes ilustres de una nación o de una ciudad, una especie de versión museística de las esculturas de mármol y bronce que

pueblan desde entonces nuestras plazas y parques¹⁷ y que muchas veces se habían puesto en marcha como homenaje post-mortem al famoso pensador, literato o artista. Pero en nuestro país la fascinación por lo tardodecimonónico se había venido ejerciendo hasta bien entrado el siglo XX y el marqués era uno de sus abanderados, que lo llevará hasta sus últimas consecuencias con la creación del Museo Romántico en 1924. Desgraciadamente su gloria fue efímera.

Varios proyectos intentaron repetir la fórmula exitosa *vegainclaniana* hasta los años de la Guerra Civil e incluso hasta nuestros días. Todos estaban abocados al fracaso o a un discreto funcionamiento con alguna excepción, como en el caso de Cervantes. De hecho, el escritor es uno de los pocos personajes que en España han conseguido aglutinar sentimientos nacionales en torno a él. La “casa de la memoria” formaba parte de un mundo superado con rapidez durante el período entre guerras, en unos años de pleno triunfo de las vanguardias y de los movimientos de la modernidad, cuando ya el periclitado XIX y la frágil memoria nacional estaban siendo trasladadas a los almacenes de los museos.¹⁸ Se intentaron nuevas fundaciones, siguiendo la estela de la Casa del Greco que veremos a continuación, algunas de relativo éxito como el Museo Sorolla, creado en 1932 o el de Romero de Torres en 1936. Pero, en líneas generales, era una iniciativa agotada y es raro que en nuestros días haya casas museo dedicadas a personajes recientes y cuando miramos con nostalgia y se musealizan¹⁹ casas y talleres como los de Matisse, Dalí, Gropius, Alberto Moravia, etc. es la constatación de que su época ya ha pasado.

Tres ejemplos de próceres nacionales y una ensoñación quiijotesca: las Casas de Cervantes, Goya, Lope de Vega y Dulcinea del Toboso.

La Casa y el Museo del Greco no fueron las únicas experiencias donde se aunó el arte con el desarrollo turístico, en clara simbiosis con la política de la época; otro gran personaje hispano como Cervantes, siguió un proceso de mitificación paralelo al del Greco, recreación de su santuario-museo y posterior homenaje. El marqués, tras el éxito del proyecto toledano, henchido con las alas que le proporcionaban su nombramiento como Comisario Regio de Turismo en 1911, decidió que la línea de actuación de su organismo²⁰ -o más bien dignidad personal- sería la de crear museos ambientales, una línea de publicaciones divulgativas y los primeros Paradores de Turismo. Todo al dictado de los intereses políticos del monarca.

Alfonso XIII, animado por Vega-Inclán y en un gesto simbólico, compró la casa²¹ donde había vivido el escritor en su estancia vallisoletana, mientras que Huntington adquiere las propiedades

¹⁷ Lorente 1998, pp.30-32.

¹⁸ Bolaños 2010.

¹⁹ Jiménez Blanco 1998, pp. 22-26.

²⁰ Sobre la Comisaría Regia de Turismo véase los ya mencionados estudios de Menéndez y Moreno y para una buena revisión crítica Villaverde “¿Motor o lastre nacional?: la controvertida actuación del Marqués de la Vega-Inclán como Comisario Regio de Turismo 1911-1928”. E.P. en *Actas del Congreso de Historia Contemporánea*, Madrid, 2014.

²¹ El Museo está situado en el inmueble que ocupó el escritor durante su estancia en Valladolid entre los años 1604 y 1606. La estancia de Cervantes en Valladolid coincidió con la publicación de la primera edición de *El Quijote*, en 1605. En su interior se intenta recrear el ambiente que pudo respirar el escritor en una casa discretamente decorada, de acuerdo con las posibilidades de un hidalgo español del siglo XVII. En el caso de Valladolid, existe un precedente al proyecto *vegainclaniano* ya que en entre 1872 y 1887 se fundó en ella el Ateneo Cervantino y la Sociedad “Casa de Cervantes”, germen del futuro museo. Sobre la Casa de Cervantes véase Urrea *Historia y guía de la Casa de Cervantes en Valladolid*, Ed. MCU, 2005. Luca de Tena

colindantes. Al igual que la del Greco, se encontraba en mal estado y fue objeto de una cuidadísima restauración y recreación simbólica de ambientes en todas sus estancias incluyendo el jardín, rehabilitado en estilo español, donde se expusieron al aire libre muestras de ruinas arqueológicas, en concreto capiteles, uno romano, otro románico, otro califal y un cuarto renacentista, como *síntesis ornamental de la arquitectura patria*. El punto fuerte era su biblioteca y las lecturas cervantinas; porque si el universo del Greco se recreó a través de la imagen, el de Cervantes fue el homenaje a la palabra y al habla hispana. Palabra frente a imagen. El conjunto fue complementado por un monumento levantado al escritor aprovechando los fastos de su homenaje con motivo del tricentenario de su fallecimiento en 1916, en un paralelismo absoluto con lo que dos años antes se había organizado para las celebraciones mortuorias del cretense. La carga ideológica de ambas actuaciones era clara: los noventayochistas habían "redescubierto" las figuras del Greco y del Quijote cervantino al mismo tiempo. Ambos eran adalides de una españolidad muy maltrecha tras el desastre de la guerra con Norteamérica y la pérdida de las últimas colonias que habían relegado al país a una potencia de segundo orden. La compra y posterior restauración de la Casa del Greco y de la de Cervantes y la intervención en ambos casos del rey, en mayor o menor grado, se podía presentar como la salvación de la ruina y posterior reconstrucción de los valores nacionales de la mano de la monarquía, preservadora así de la cultura hispana y de la nación. Esto nos da una idea de hasta qué punto la política cultural de la monarquía alfonsina conformó un entramado en el que arquitectos, pintores, mecenas, edificios, lienzos, exposiciones y monumentos formaban parte de un proyecto nacionalista que Vega-Inclán desarrollará principalmente en torno al Greco.

La identificación de la casa que ocupó Cervantes en sus años vallisoletanos y su posterior reconversión en casa museo dio lugar a dos interesantes secuelas. La primera de ellas en Alcalá de Henares y la segunda en el toledano pueblo de Esquivias. El edificio complutense se encuentra situado en pleno casco histórico de Alcalá. Luis Astrana Marín, autor de *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid, 1948), fue quien dio a conocer esta casa como lugar de nacimiento del escritor. Como consecuencia de esta noticia, el Ayuntamiento de Alcalá de Henares adquirió la finca en 1954 para instalar en ella un museo cervantino. Ese mismo año, la corporación cede el edificio al entonces Ministerio de Educación Nacional y se efectúa la primera restauración. El actual museo, inaugurado en 1956 como Museo Casa Natal de Cervantes, es fruto de la reconstrucción de la finca originaria, modificando su acceso para abrirlo a la calle Mayor a la que se añadió un pequeño jardín delantero. La recreación de ambiente²² se realizó *ex novo* tanto en su origen como en la nueva restauración efectuada en 2003, previa a su reapertura en 2005 con motivo de los fastos cervantinos. Mediante la ambientación se pretendía "que el visitante entre en las estancias percibiendo la presencia de sus moradores en el desarrollo de su vida cotidiana". Además, en la última fase se añadió una instalación escenográfica con títeres para recrear el Retablo de Maese Pedro (Quijote II cap.XXV) y se completó con un potente fondo bibliográfico cervantino. El éxito de la fórmula complutense -tan similar a la gestada por Vega-Inclán- se refleja en su considerable número de visitantes que

"Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las Casas-Museo" en *Museos.es*, Ed.MCU, 2007, pp. 98-109. Bolaños *Historia de los Museos en España*, Ed. Trea, 2010. Sánchez Cantón "La Casa de Cervantes en Valladolid en *Actas de la Asamblea cervantina de la lengua castellana*, 1948, pp.647-673. Sánchez Cantón "La Casa de Cervantes en Valladolid" en *España. Itinerarios del arte*, 1947, Ed. CSIC, pp.217-224. Sanz y Ruiz de la Peña *La Casa de Cervantes en Valladolid. Noticia histórica y guía*, Ed. MCU y Fundaciones Vega Inclán, 1972, 1973, 1987, 1993. Traver Tomas 1965. Álvarez Lopera 2000 y Menéndez Robles 2004. Y sobre todo, la propia guía de Vega-Inclán editada en 1918.

²² *Guía del Museo Casa Natal de Cervantes*, Ed. Comunidad de Madrid, 2003.

pasaron de los 150.500 a más de 210.000 durante el año conmemorativo, alcanzando una ratio muy cercana a la del Museo del Greco de Toledo.

En el otro *lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...* en Esquivias, se encuentra la tercera casa dedicada al escritor. En la memoria del pueblo había quedado el eco de que en la gran casona de labranza del siglo XVI, había vivido Cervantes tras su matrimonio con Doña Catalina de Palacios. La casona fue propiedad de D. Alonso Quijada Salazar, pariente de la esposa del escritor, quien parece haber servido de inspiración para el personaje de D. Quijote. Conserva perfectamente sus características originales, como los techos de vigas vistas, las rejerías, el lagar, la cuadra, la bodega, la cueva y los patios empedrados. Se divide en dos plantas: la primera con cocina típica castellana, despensa y zaguán, y una zona dedicada a centro de interpretación. En la segunda planta se encuentran el salón, la biblioteca, los dormitorios, otra cocina y un cuarto de costura. En el museo se conservan copias de documentos relacionados con contemporáneos de Cervantes que aparecen reflejados en su obra, así como su partida de matrimonio. Fue declarada Monumento Histórico en 1971 y en los años noventa se procede a su restauración y montaje expositivo -que igualmente sigue la pauta ambiental de la Casa del Greco-, inaugurándose el 12 de diciembre de 1994, coincidiendo con el aniversario de la fecha de matrimonio entre Cervantes y Catalina. Tuvo un pequeño auge de visitas también durante las celebraciones cervantinas del pasado 2005.

La similitud entre lo que se hizo con la Casa del Greco y las dedicadas a Cervantes es explícita. Pero escritor y personaje tienen implicaciones mucho mayores puesto que sí que llegaron a elevarse a la categoría de mitos de identidad nacional, algo que en el caso del Greco fue totalmente coyuntural. Tanto es así que Ortega y Gasset, inmerso en 1914 en sus *Meditaciones sobre el Quijote* eliminó de sus ensayos el dedicado al pintor, que había anunciado en 1910, titulado “El Greco o un poco de materia puesta a arder”. En la siguiente lista de 1914 el del griego había desaparecido quizá porque, como señala Mainer,²³ tras la aparición del libro de Cossío y el ensayo de Barrès, *la representatividad hispánica del pintor toledano olía un poco a puchero enfermo*. Por el contrario, el hidalgo cervantino sí aglutinó un sentimiento nacional perdurable, algo que se ha visto reflejado en la conmemoración de 2005, en la creación de la red de Institutos Cervantes -las verdaderas embajadas de nuestro país- y su vocación internacional y aglutinante en los países de habla hispana. Volveremos a verlo durante 2015 y 2016, coincidiendo con el cuatrocientos aniversario de la edición de la segunda parte del Quijote y con el fallecimiento de Cervantes, respectivamente.

La moda de crear casas museo glorificadoras fructificó también con otro genio de la pintura hispana en los mismos años: Francisco de Goya. La recuperación de su memoria²⁴ había comenzado en 1900, cuando se repatrián sus restos mortales -junto con los de Moratín, Menéndez Valdés y Donoso Cortés- desde Burdeos y se hacen desfilar en carrozas por el centro de Madrid hasta la Sacramental de San Isidro para ser enterrados. En realidad el pobre Goya sufrió un segundo entierro en 1919 cuando sus restos fueron trasladados a San Antonio de la Florida. Este hecho coincidiría con la organización de una exposición antológica durante el mes de mayo. Todos los actos tuvieron un marcado carácter institucional, tanto es así que la muestra se instaló en la sede del Ministerio de Fomento (hoy Agricultura, en Atocha). El apoyo del

²³ Mainer 2012, p.69. Cita tomada de la p.87.

²⁴ Catálogo de la exposición *Goya 1900*. Ed. MCU, 2002. Especialmente el artículo de Zaragoza y Segovia “Repatriación de los restos de Goya y prolegómenos de una exposición”.

Gobierno fue amplio y Aureliano de Beruete formó parte del comité organizador, tras haber montado la *Sala de Velázquez* en el Prado un año antes, en 1899. Realmente se estaba construyendo la memoria de la *Escuela Española*²⁵ de Pintura. Velázquez, Goya y el Greco, sufren el mismo proceso de recuperación e institucionalización en la Academia. En los tres casos se buscan sus restos, se crean sus respectivas salas en el Museo del Prado, se publican los catálogos de sus obras, se organizan exposiciones y se les dedican monumentos y calles²⁶. Pero únicamente en el caso del Greco llegó a buen fin el proyecto de su casa-museo. Respecto al de Goya, como veremos a continuación, no acabó de cobrar una gran dimensión y en el caso de Velázquez, su relevancia quedó circunscrita a Sevilla (y en pugna con la figura de Murillo) puesto que en Madrid, el pintor habitaba en el Alcázar Real. Su casa natal en Sevilla fue adquirida como estudio por los diseñadores Victorio y Lucchino, quienes intentaron rememorar con poco éxito ese espíritu de casa-museo y hacerlo visitable en el año 1999, coincidiendo con el cuarto centenario de su fallecimiento. La única *Casa Velázquez* que funciona con gran éxito es la institución cultural y de colaboración con el gobierno francés creada en 1928 bajo el amparo de Alfonso XIII.

Pasados los primeros fastos goyescos en 1914 Zuloaga,²⁷ tan vinculado al círculo de Vega-Inclán, adquirirá lo que quedaba de la casa de Goya en Fuendetodos. Construida en el XVIII, allí nació el pintor un 30 de marzo de 1746 y allí pasó su niñez. En 1913 será identificada por Zuloaga y un grupo de artistas aragoneses y sacada de su anonimato. Zuloaga, que había tomado buena nota del valor simbólico de la Casa del Greco, compra la casa a una de las sobrinas-nietas del pintor y realiza un primer montaje, seguido de un homenaje donde se instala una placa conmemorativa. Sin embargo, la casa-símbolo no adquiere realmente importancia hasta 1928, año en el que el Sindicato de Iniciativas y Propaganda de Aragón constituyó una junta para la celebración del centenario de la muerte del artista. El sindicato amplió el recinto comprando la casa contigua y la convirtió en casa de los guardeses. Durante la Guerra Civil quedó prácticamente destruida y se reconstruirá en 1946, experimentando una nueva reforma en los años ochenta. Será declarada monumento nacional en 1982. En el proyecto primigenio de Zuloaga el interior fue decorado como una casa de labriegos con enseres propios de la época. A ello se añadieron cuadros y documentación gráfica. Las palabras del propio Goya a su amigo Martín Zapater marcaron el camino: “Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece que con una estampa de nuestra Sr. Del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sartén, una bota, un tiple y asador, y un candil, todo lo demás es superfluo”. La conmemoración del pintor pasó a ser un proyecto de unas dimensiones regionalistas, más que estatales (igual que ha ocurrido con el Greco durante el 2014). Y en este proceso, Goya perdió en dos ocasiones distintas la oportunidad de crear un centro más moderno que la ya superada casa-museo. Me refiero al rechazo del fabuloso proyecto *del Rincón de Goya*, una joya de la arquitectura racionalista proyectada por García Mercadal, que se había ideado como homenaje al pintor y como un gran centro documental, cultural y de exposiciones en la temprana fecha de 1928. El peso de la arquitectura historicista y la politización regionalista en Zaragoza, con discursos, charangas y fuegos artificiales, hicieron el resto. La segunda vez, mucho más reciente, ha sido la paralización *del Espacio Goya*,²⁸ otro

²⁵ Portús 2012, pp.188 y ss.

²⁶ En el caso de las calles resaltamos el callejero madrileño, surcado por dos grandes avenidas en pleno Barrio de Salamanca: las calles de Velázquez y Goya. En este proceso de convertir el callejero de la capital en un auténtico panteón de ilustres, el Greco se quedó descolgado del proceso y sólo se le dedicó una pequeña calle Pintor El Greco en una zona apartada de la Ciudad Universitaria.

²⁷ Lorente 2010, pp.165-183. Número Monográfico. *Goya: Nuevas Visiones*.

²⁸ Marcén 2010, pp.239-262. Blanco 2010, pp.221-238.

ambicioso proyecto que recogía las ideas de García Mercadal, para el que se convocó un concurso arquitectónico internacional en 1998. La crisis económica acabó con este proyecto - fruto como tantos otros en nuestro país del “ladrillazo cultural”- y en 2014 está totalmente paralizado. La Casa de Goya en Fuendetodos ha corrido mejor fortuna al ampliarse en 1989 con un edificio rehabilitado para Museo del Grabado de Goya y ligarse en años posteriores a las figuras de artistas como Saura, a grandes centros como el Museo Reina Sofía y a la feria de *Estampa*. A día de hoy la Fundación Goya Fuendetodos es el único foco que sigue manteniendo la memoria de la figura de Goya en Aragón.

Un ejemplo más tardío, pero directamente relacionado con el montaje de la Casa del Greco es el de la Casa Lope de Vega²⁹ de Madrid. El escritor habitó en ella los últimos 25 años de su vida y reúne piezas originales, propiedad del propio Lope, y documentos variados sobre el escritor. En 1751 fue localizada e identificada por Álvarez de Baena, cuyo estudio sirvió de base al cronista Mesonero Romanos, que en 1862 documentó la historia de la vivienda, con motivo de celebrarse el tricentenario del nacimiento del escritor, momento en que se instala la lápida conmemorativa de la fachada. Pero no será hasta los años veinte del pasado siglo cuando se inicie la historia del museo, en el inmueble que durante tres siglos había mantenido su uso como vivienda. La última propietaria del mismo, Antonia García, viuda de Cabrejo, dispuso en 1929 la creación de la Fundación Docente García Cabrejo para fundar un museo y la Real Academia Española asumió el patronato de dicha Fundación y se encargó de la restauración de la casa. En 1935, coincidiendo con el tercer centenario -esta vez de la muerte del escritor- se declaró Monumento Histórico Artístico y se abrió al público como casa museo. La ambientación que se hace de la misma es, quizá, una de las más fieles seguidoras de la Casa del Greco. Su principal impulsor, Francisco Javier Sánchez Cantón, que conocía perfectamente los fondos del Museo del Greco pues se había hecho cargo de su publicación y al que unía una gran relación con Vega-Inclán, utilizará la documentación histórica conocida sobre Lope para dotar de cuerpo científico el proyecto, principalmente el inventario testamental dejado por el escritor en 1627, y el de su hija Antonia Clara de 1664. Con estos referentes Sánchez Cantón dotó al museo de una interesante colección³⁰ de mobiliario, pintura, enseres y ediciones bibliográficas vinculadas al escritor y su tiempo, siempre con el fin de recrear el ambiente del Siglo de Oro y la intimidad de Lope, quien en una carta ya había hablado de “mi casilla, mi quietud, mi güertecillo y mi estudio”. Si comparamos la recreación del estudio, el oratorio o la alcoba del escritor con la que se había realizado en la Casa del Greco, veremos la similitud de escenografías, tratando de evocar el Siglo de Oro y la intimidad de sus genios. Este esquema se ha mantenido en la última de sus reordenaciones en el año 2007 en que la Comunidad de Madrid ha asumido su gestión.

Mucho más cerca de nosotros, no podemos dejar de comentar el ejemplo más sorprendente de los últimos años: el montaje de la Casa de Dulcinea en el manchego pueblo de El Toboso. La casona labriega del XVI popularmente conocida como Casa de la Torrecilla pertenecía a la

²⁹ Sánchez Cantón, Muguruza y Marqués de Moret *La casa de Lope de Vega*, 1935. González Martel. *Casa Museo de Lope de Vega*. Guía y Catálogo, 1993. Alonso Zamora Vicente “Un museo excepcional”. *Historia de la Real Academia Española*. Jiménez Sanz “El Museo Lope de Vega cumple 75 años (1935-2010)” en *ICOM Digital España [en línea]*, nº 1, 2010, pp. 28-35. También www.museosdeescritores.com

³⁰ Sánchez Cantón contó con la colaboración de Gómez Moreno y Menéndez Pidal entre otros muchos ilustres que, de alguna manera colaboraron en el proyecto, desde Américo Castro a González de Amézua. Estos intelectuales potenciaron el interesante depósito de piezas de época provenientes del Museo del Prado, del Instituto Valencia de Don Juan, del Museo Arqueológico Nacional o la Biblioteca Nacional que se unió al los objetos que cedieron las vecinas religiosas del Convento de las Trinitarias, que habían guardado los objetos pertenecientes al escritor.

familia Martínez Zarco de Morales y, según la tradición, en época cervantina fue habitada por don Esteban y doña Ana, su hermana, quien inspiró el personaje de la sin par Dulcinea de El Toboso. Esta tradición es parte del patrimonio que conserva el museo. Siguiendo la estela del mito cervantino, fue comprada por el Estado en 1948 y abierta con un primer montaje en 1967. Dentro del marco de la conmemoración del IV Centenario de la publicación de *Don Quijote de la Mancha* en el año 2005 se reacondicionó antes de su reapertura, con una remodelación que ha actualizado las instalaciones y contenidos expositivos con un novedoso montaje que recrea la vida de una casa de hidalgos ricos de la época cervantina. Pero en esta casa, que conservaba la estructura y estancias básicas de una casona labriega del Siglo de Oro, se añadió algo más para convertirla en un monumento a la imaginación literaria. Así, se respetó en lo sustancial del primer montaje y la estructura de la casa, eliminando elementos de mobiliario y enseres que nada tenían que ver, y dado el poco interés artístico de la colección, se dio preferencia a la creación de espacios evocadores inventando una ficción que fusionara el dato más o menos cierto del personaje de doña Ana y su casa labriega, con el de la simpática Dulcinea, dama de estrado, bargueño y tapiz, creada por la imaginación del portentoso Cervantes. “Aquí hay, pues, lugar para la fantasía y, de ese modo, a la casa manchega de labriegos acomodados, con sus corrales y su almazara, se superpone la morada imaginaria de «la emperatriz de la Mancha», con su estrado lujoso y confortable, sus cuadros y tapices y muebles de calidad... Ese nivel puramente literario justifica un tratamiento más escenográfico, y por esa razón, la Casa de Dulcinea no oculta, por ejemplo, los focos que dan realce a los ambientes e iluminan puntualmente algunas piezas señaladas o algunas “escenas” de la casa, con un carácter abiertamente teatral. Ni excluye los textos dentro de las salas: el montaje incide precisamente en su dimensión literaria, recurriendo, tanto en los textos explicativos como en el audiovisual.”³¹

¿Existe un ejercicio museístico más complicado que recrear una casa dedicada a un personaje imaginario e intentar fusionarlo con la tradición popular y algo de sustento científico? Creo que no, pero la Casa de Dulcinea en el Toboso tiene una competencia mucho más exitosa en otro personaje femenino de ficción, la dulce Julieta de Shakespeare en su casa de Verona. En el número 21 de la Via Cappello de Verona, rodeada siempre de una aglomeración multitudinaria, se encuentra la entrada a un edificio del siglo XIII, propiedad de la familia Cappello y que el vulgo, sin gran base científica, ha identificado con los Capuleto de la obra del inglés. A partir de ahí se ha organizado toda una invención turístico-literaria alrededor de la supuesta heroína literaria. En realidad, está probado por estudios históricos que la casa fue un burdel durante muchos años antes de ser comprada por el ayuntamiento y musealizada. El aspecto actual del edificio deriva de una reforma radical realizada en el siglo XX, encaminada a reconstruir imaginativamente la morada ideal del personaje. El artífice fue el historiador Antonio Avena, director de los museos cívicos de Verona en los años veinte. El mito de Giulietta había calado hondo en el pensador que, primero realizará una ardua investigación para localizar la supuesta tumba, y después recreará pintorescamente su casa entre 1937 y 1940, tras el estreno de la película *Romeo y Julieta* de George Cukor del año 1936. Es evidente que el proyecto cinematográfico influyó directamente en el museístico, algo que también hemos apuntado en el proyecto del Greco. Es entonces cuando se forjan dos elementos de culto fetichista: el bello balcón y la estatua de Julieta que se instala en el patio al que se accede por una encantadora puerta ojival. Y será en ese momento cuando la casa medieval con su sugestivo patio, su puerta ojival y su amoroso balcón se conviertan en el escenario que evocará la historia de amor más

³¹ Luca de Tena 2007, pp. 98-109.

famosa del mundo. La atracción de miles de turistas fue inmediata, al igual que el éxito de este entramado “turístico-amoroso” único en el mundo³² y que es una gran fuente de ingresos para la ciudad. La entrada cuesta seis euros, pero por el módico precio de mil, se puede alquilar el balcón y pedir matrimonio a la pareja, algo muy habitual. La invención del mito de Julieta ha convertido esta casa museo en un lugar de romántica peregrinación llena de rituales (como tocarle el pecho a la estatua para atraer el amor) y, por ende, ha dotado al espacio de una magia muy especial. Hoy es una de las mayores atracciones de Verona, está completamente consolidada en el imaginario colectivo y estuvo a punto de costarle el puesto al alcalde y a varios concejales en el año 2009, cuando intentaron poner un poco de cordura y veracidad en el lugar. El edil tuvo que claudicar con las siguientes palabras³³ “Arte quizá no será. Pero lo que es seguro es que es una tradición que será preservada”. Y desde luego, una enorme fuente de ingresos...

Ambos museos, Dulcinea y Julieta, tienen un origen parecido: nacieron del deseo de fijar un recuerdo en un lugar y darle forma visible. Aún cuando las intenciones políticas y turísticas que movieron sus respectivas creaciones son evidentes, éstas, en cierta forma no hicieron más que corroborar un sentimiento preexistente de respeto hacia el lugar. Antes de la fundación de los museos, éstos lugares eran ya, aunque modesta y laicamente, lugar sagrado, lugar de culto, lugares señalados en el imaginario colectivo. Ambos tienen también en común que ninguno guarda ningún recuerdo material de Cervantes ni de Shakespeare, nada que les perteneciera y además, el vínculo es aún más vago, más impreciso y pende de la tradición de que allí habitó cierta Ana, que acaso pudo inspirar al escritor la figura imaginaria de Dulcinea, a través del personaje interpuesto de Aldonza Lorenzo o de la familia Capuleto, en el caso de la casa de Verona. La atracción que ejercen es más parecida acaso a la de un lugar de peregrinación que a la de un museo. Basta leer el libro de visitas o las notas en las paredes. Este popurrí desconcierta a algunos visitantes que se sienten un tanto engañados cuando descubren la verdadera naturaleza de espacios como casas museo imaginadas, pero debemos entender que su autenticidad no es la misma que la de un museo de ciencias naturales o arqueológico, sino que está relacionada con los retratos imaginarios y los homenajes en cuyo recuerdo toman vida los personajes. *Su justificación como museos radica en el mantenimiento de una vinculación emotiva*

³² Quizá en España podamos recordar la Fundación Amantes de Teruel, inaugurada en 2005, con la restauración del mausoleo y las esculturas funerarias de los famosos enamorados. Pero su temática, finalidad y su actividad cultural y científica están muy alejadas del centro de Verona.

³³ Transcribo el artículo del Corriere della Sera (16 julio de 2009) “*El concejal de obras públicas del ayuntamiento intentó prohibir la tradición*”. En titular recuadrado: Símbolo de Verona. La “Casa de Julieta” popularizada en la obra de William Shakespeare. Los visitantes de Verona seguirán escribiendo mensajes bajo el balcón de Romeo y Julieta.

Roma.- Los mensajes que escriben los visitantes seguirán cubriendo las paredes de la 'Casa de Julieta' en Verona. Las autoridades de la ciudad italiana dieron marcha atrás en la iniciativa que hubiese prohibido las muestras de amor que dejan los turistas en la casa que popularizó la obra 'Romeo y Julieta' de William Shakespeare. En contra de la intención del concejal de Obras Públicas del Ayuntamiento de Verona, Vittorio di Dio, de acabar con esas declaraciones de amor populares, el alcalde de la ciudad, Flavio Tosi, ha asegurado que los escritos seguirán bajo tan romántico lugar. “Arte quizá no serán. Pero lo que es seguro es que es una tradición que será preservada”, ha dicho Tosi en unas declaraciones que recoge el diario milanés 'Corriere della Sera'. Ha añadido que “prohibir esos escritos sería como prohibir lanzar monedas en la Fontana di Trevi” de Roma. El alcalde ha querido así tranquilizar a todos esos enamorados que año tras año visitan la ciudad italiana, una de las que más turistas recibe en todo el país, para dirigirse a esa posada restaurada del siglo XIII en la que se sabe que vivió la familia de los Capuleto, cuya rivalidad con los Montesco inspiró el drama de Shakespeare. En la pared que hay bajo el balcón, las parejas dejan sus escritos de amor para asegurarse que la relación será duradera, aunque éste no es el único atractivo del patio de la 'Casa de Julieta', pues también hay allí una estatua de bronce de la joven, cuyo pecho derecho hay que tocar, dice la leyenda, para encontrar un nuevo amor.

a la persona real del escritor y a la persona imaginaria creada por él. Una posición más radical habría corrido el riesgo de arrasar ese agregado frágil de recuerdos, tradiciones, homenajes y emociones que, con el tiempo, han solidificado alrededor de ambas instituciones y que podemos considerar también materiales museables³⁴. Puro patrimonio inmaterial.

En nuestros días, la creación de nuevos "falsos mitos" casi siempre están ligados al desarrollo turístico o a nuevos descubrimientos, como el del solar que ocupó la casa de Garcilaso de la Vega³⁵ en Toledo y cuya creación ya es reclamada por algunos sectores culturales. Este proceso tiene que ver con el cambio del uso político de estos centros hacia un uso de desarrollo³⁶ local y económico. En Europa contamos con dos ejemplos emblemáticos de esta modalidad. El territorio suizo de Bad Ragaz ha basado su relanzamiento económico y turístico, así como su identidad comunitaria, en la creación de la Casa de Heidi, el personaje literario creado por Johanna Spyri. Esta línea de trabajo comenzada en 1997 con la recreación de un universo de fantasía en los Alpes Suizos, pero que a la vez trata de explicar el estilo de vida alpino, contaba con más de 60.000 turistas en el año 2000. Y si nos adentramos en el Londres victoriano, la Casa de Sherlock Holmes y el doctor Watson del 221 de Baker St. construida en 1815, ha hospedado literariamente al famoso investigador. Hoy día se puede visitar el estudio en el primer piso, sentarse en el sillón al lado del fuego, entrar en el dormitorio... En definitiva trasladarle a una atmósfera pasada en un ejercicio de evocación literaria a través de una casa que nace fruto de dos invenciones, la literaria y la cinematográfica, que participan conjuntamente en la puesta en escena de la vida del héroe para beneficiar a un público que no quiere que le convenzan de la veracidad. Sorprende ver la vigencia de un modelo de museo ligado al cambio de siglo y con unas implicaciones ideológicas tan polémicas, aunque es innegable el éxito de algunos proyectos. En muchos de los proyectos de nuestras casas museo se puede rastrear la huella del proyecto de la Casa y el Museo del Greco. El edificio toledano funcionó como un prototipo que dió lugar a numerosas variantes en décadas posteriores. Pero en la del Greco, lo mismo que en otras, puede sentirse la crisis que asola estas instituciones cuando pierden el motivo fundacional y sobre todo el sustento político por el que nacieron. El modelo no funciona en todos los casos, especialmente en aquellos demasiado señalados políticamente. Pero, frente a la asepsia de algunos de nuestros grandes templos culturales, incapaces muchas veces de transmitir emoción, las casas museo hacen de ésta su argumento existencial más perdurable y su supervivencia depende en gran parte de potenciar estos elementos.

LA INFLUENCIA INTERNACIONAL DE LA CASA Y DEL MUSEO DEL GRECO DE TOLEDO

Spanish Craze y Spanish Style: La Influencia del proyecto Greco en Norteamérica

Resulta sorprendente rastrear la gran influencia que tuvo el proyecto de la Casa y el Museo del Greco en Norteamérica. En un momento de gran convulsión política, cuando Estados Unidos nos había declarado la guerra tras el bochornoso suceso del acorazado Maine en Cuba y tras arrebatarlos lo poco que quedaba de nuestro pasado imperio colonial, lejos de borrar todo rastro de presencia hispana en sus territorios, y a pesar del Paradigma Prescott, España y lo hispano triunfan en América.

³⁴ Luca de Tena realiza esta reflexión en el año 2007 sobre la Casa Cervantes.

³⁵ *La Tribuna de Toledo*: El poeta Garcilaso de la Vega, más cerca de su casa-museo. 1-8-2007.

³⁶ Pavoni 2013, p.246

Durante el cambio de siglo y hasta los años treinta se produjo un movimiento³⁷ cultural que revitalizó todo el pasado hispano en Estados Unidos. La liquidación de los restos del imperio coincidió con la absorción y compra de la gran herencia cultural española. La compra fue literal en el caso de las grandes fortunas norteamericanas, ávidas de piezas artísticas de primer nivel para sus lujosas mansiones. Es en este momento cuando destacan nombres³⁸ como Frick, Steward Gardner, Morgan, Havemayer, Rockefeller y un largo etcétera de apellidos que dieron lugar a fabulosas instituciones o donaciones a los museos más importantes de Norteamérica. De entre todos ellos, destacan dos personajes de una inmensa proyección en Estados Unidos y en España. Me refiero a las figuras de Randolph Hearst³⁹ y Archer Huntington.⁴⁰ Coetáneos y contrapuestos, representan los dos modos de acercarse a lo español, a principios del siglo XX. Hearst, fue el gran magnate de la prensa que alimentó el odio hacia España, contribuyendo a difundir la leyenda del oscurantismo y atraso de nuestra nación. Fue el gran instigador y propagandista de la Guerra de Cuba. Como un gran botín de guerra, decidió devorar todo tipo de objetos artísticos -no sólo españoles- con destino a sus fabulosas mansiones, auténticos delirios monomaniacos. Su arquitecta de cabecera fue Julia Morgan y sus agentes en España el

³⁷ Son numerosas las publicaciones sobre el tema, especialmente en el campo arquitectónico. Citamos por lo ajustado a nuestra investigación las tres recientes publicaciones del profesor Kagan "The Prescott Paradigm" en *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, Ed. Illinois University Press, 2002. Kagan y Suarez-Zuloaga *When Spain fascinated America*, Ed. Fundación Zuloaga y Ministerio de Cultura, 2010. Kagan "The spanish craze in the United States" en *Revista Complutense de Historia de América*, v.36, 2010, pp.37-58. También interesante Boone *Vistas de España: American views of art in Spain 1860-1914*. Ed. Yale University Press. 2007. Un acercamiento pionero en torno al pintor, su casa y su influencia en Boime "The Americanization of El Greco", en *El Greco of Creta*, actas del simposio internacional. Creta 1-5 septiembre de 1990. Edición a cargo de Nicos Hadjinicolaou. 1995, pp.613-651

³⁸ Estupendo y ameno panorama sobre el coleccionismo de principios de siglo XX en, Jiménez Blanco y Mack *Buscadores de Belleza*. Ed. Ariel, Barcelona, 2007. Lo más reciente en Colomer y Reist *Collecty Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. Ed. Frick Collection- CSA y CEEH, 2012. Temas concretos en: Antigüedad del Castillo y Alzaga *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVII y XIX*. Ed. Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011. Mazaroff *Henry Walters and Bernard Berenson*. Ed. The John Hopkins University Press in association with the Walters Art Museum, 2010. Martínez Ruiz "Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX: el caso singular de Raimundo Ruiz" en Pérez, y Socias *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Ed. Universidad de Barcelona y Universidad de Cádiz, 2011, pp. 151.

³⁹ El mejor estudio sobre la faceta de coleccionista es el de Merino de Cáceres y Martínez Ruiz *La destrucción del patrimonio artístico español. Randolph Hearst, el Gran Acaparador*. Ed. Catedra, 2012. Una biografía más general en Nasaw *Hearst: un magnate de la prensa*. Ed. Tusquets, 2005. Interesante también el catálogo de la exposición celebrada en 2009 en el County Museum of Los Angeles: *Hearts The Collector*, edición a cargo de M. Levkoff. De la misma autora "Hearts and Spain" en Colomer y Reist *Collecty Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. Ed. Frick Collection- CSA y CEEH, 2012 p. 175.

⁴⁰ Al igual que ocurre con la figura de Hearst, mucho se ha escrito sobre el creador de la Hispanic. Citamos solo las referencias más vinculadas al tema del Greco y Toledo.

Coddington "Archer Huntington, Champion of Spain in the United States" en *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, Ed. Illinois University Press, 2002. Lenaghan "El Greco de Toledo en la Nueva York de Archer Huntington". En *El Greco Toledo 1900*. Catálogo de la Exposición. 2007, pp.141-155. Lenaghan, "La visión de Archer Huntington y las fotografías de CLM en The Hispanic Society", *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla la Mancha en la Hispanic Society*. Catálogo Exposición 2007, Ed. Empresa Pública D. Quijote. Sánchez "Contra el Paradigma Prescott", *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla la Mancha en la Hispanic Society*. Catálogo Exposición 2007, Ed. Empresa Pública D. Quijote. Jiménez Blanco, "Archer Huntington, ¿Un coleccionista del 98?" en Pérez, y Socias *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, ed. Universidad de Barcelona y Universidad de Cádiz, 2011, pp.133-140. Burke "Archer M. Huntington and the Hispanic Society of America", en Colomer, J. y Reist, I. *Collecty Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. Ed. Frick Collection- CSA y CEEH, 2012 p.203. *Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington*, Seminario Internacional celebrado en la Real Fundación de Toledo, el 12 de Junio de 2014. Conferencias editadas en Youtube.

matrimonio Byne, que se encargarán de realizar el expolio sistemático de edificios para su traslado, piedra a piedra, a los muelles de Nueva York. De entre sus numerosas propiedades, el edificio donde se nota con mayor fuerza el estilo hispano es en el Castillo de San Simeón. Esta forma de aproximarse a lo español, con cierta antipatía⁴¹, acumulándolo y exhibiéndolo como trofeo de caza, se contraponen a la de Archer Huntington, un hombre sensible y gran conocedor de nuestro país que crea un proyecto de auténtica difusión de la huella hispana: la Hispanic Society en el corazón de Manhattan, una institución que custodia “el alma de España” en Norteamérica. Formaron parte de la misma las élites intelectuales de nuestro país, muchos de ellos miembros de la ILE y el propio monarca apoyó con entusiasmo la iniciativa, viendo en ella el modo de contrarrestar la imagen de país bárbaro y atrasado que llegaba al estadounidense medio. Buena muestra de ello es la galería de retratos⁴² que alberga la institución, la gran mayoría salidos de los pinceles de Sorolla. Ante el valenciano, posaron Blasco Ibáñez, José Echegaray, Alfonso XIII, Pío Baroja, José Benlliure, Juan Ramón Jiménez, Jacinto Benavente, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Cossío, Vega-Inclán, Beruete, Azorín, Machado... la lista es larga. Todos los intelectuales, artistas o literatos participaron de alguna manera de la institución y ninguno dejó de relacionarse con ella durante sus visitas a Nueva York. Pero, además, Huntington acumuló una enorme colección representativa de la cultura española en todos sus campos con afán enciclopédico, y rescató piezas en anticuarios europeos que ya habían salido al extranjero, poniéndolas al servicio de la sociedad y de una idea que compartía con el monarca y con su buen amigo Vega-Inclán. La difusión de la imagen de España alcanzará un punto álgido en 1909 cuando organice las exposiciones monográficas dedicadas a Zuloaga y Sorolla, que tuvieron un gran eco y un elevadísimo número de visitantes en pocos meses, a la vez que sus cuadros eran vendidos por todo el país. Huntington quiso mostrar la contraposición de las dos Españas, la España Negra de Zuloaga, paradigma del pensamiento de la Generación del 98, frente a la España Blanca encarnada en el luminoso Sorolla, más cercano al regeneracionismo de la Generación de 1914. La Hispanic sigue siendo hoy uno de los pocos focos de estudios hispanos en Estados Unidos, ante la escasez de hispanistas interesados⁴³ en seguir la estela.

Pero además del coleccionismo de arte español, la moda de lo hispano tuvo otra importante consecuencia: el surgimiento de un estilo arquitectónico, cercano a los historicismos europeos, que fusionaba elementos de la arquitectura tradicional colonial, con construcciones de inspiración mediterránea y estilos históricos tradicionales, principalmente del Renacimiento español. Esta amalgama a medio camino entre lo hispano, lo mediterráneo y lo colonial fue bautizada como *Spanish Style* y durante más de un cuarto de siglo, fascinó a América. El revival historicista surge con fuerza hacia 1890 y sus escaparates serán las Exposiciones Universales, como la celebrada en Chicago en 1893, la Panamericana de 1900 en Búfalo y sobre todo, la de San Diego en 1915. A pesar de ello, no deja de sorprender al observar las fotos verlas llenas de pabellones y plazas con una arquitectura netamente española. Muy ilustrativo es el ejemplo de una construcción querida y emblemática en España: La Torre de la Giralda de Sevilla. Pues bien, durante esa época se podían contar más de media docena de reproducciones de la Giralda a lo largo y ancho del país, algunas de ellas enclavadas en sitios tan emblemáticos como la terminal

⁴¹ Levkoff 2012, p.175

⁴² *Sorolla y la Hispanic Society*, catálogo de la exposición, 1999

⁴³ Suárez-Zuloaga, “Ignacio Zuloaga y Huntington”. En *Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington*, Seminario Internacional celebrado en la Real Fundación de Toledo, el 12 de junio de 2014. Conferencias editadas en Youtube.

del ferry de San Francisco o en pleno Madison Square Garden. Esta última, construida por el arquitecto Stanford White, fue el segundo edificio más alto de Nueva York hasta su demolición en 1920. El país se llenará de construcciones que miran hacia España, como los lujosísimos *Spanish Flats* de Central Park, hoteles como el Ponce de León, el Alcázar, o el Córdoba, incluso ciudades enteras construidas al estilo español, como en el caso de Santa Bárbara, completamente rehecha tras el terremoto de 1925.

La locura por lo español -la *Spanish Craze*- abarcó todos los campos:⁴⁴ música, pintura, literatura, cine... Es la época dorada de la presencia hispana en Hollywood. El inquieto Blasco Ibáñez adapta sus novelas para que sean interpretadas por las grandes estrellas del momento y así, nos han quedado joyas interpretativas como Rodolfo Valentino en *Sangre y Arena* o la gran Greta Garbo en *El Torrente*, la adaptación de la novela *Entre Naranjos*. La cupletista Raquel Meller será portada de la revista *Times* en 1926, cuando comparta cartel con Charles Chaplin. La casa del actor, junto con la del también actor y productor Douglas Fairbanks, será el epicentro de las reuniones de hispanos en Hollywood. A ella acudía la amante de Hearst, la actriz Marion Davis, y todos ellos eran invitados a la fabulosa villa del magnate en San Simeón. Y el intercambio tenía una doble dirección: la inmigración hispana fue fuerte, especialmente en Nueva York, donde hacia 1924 y, según datos del New York Times, había una población de unos 30.000 españoles. En 1922 dos vascos, Valentín Aguirre y Benita Orbe abren el mítico restaurante Jai Alai en el West Village, que será el centro de reunión de toda la colonia hispana. Pero el goteo ultramarino abarcaba todo el espectro social, desde *bailaoras* como La Carmencita, a muchos de los miembros de la ILE, gracias al programa de estancias de la Junta de Ampliación de Estudios. En el otro lado del *feedback* los americanos también visitaban con avidez nuestro país y volvían dispuestos a construirse algún pequeño rincón que les evocara España. Y así la actriz Mary Pickford, que visitó en 1924 -acompañada por su marido Douglas Fairbanks- el famoso Corral del Conde en Sevilla, retornará a California con el proyecto de encargar a uno de los arquitectos que mejor encarnaron el espíritu historicista, G.W.Smith, una mansión hispana. Y en este rápido panorama no perdamos de vista como contrapunto al homólogo de Sorolla en Estados Unidos, el pintor Sargent, quien plasmaba un tablao gitano en *El Jaleo*, pero sin olvidar que el genio de Picasso estaba navegando hacia el cubismo con *Las señoritas de Avignon*, expuesto en el corazón de Manhattan desde los años treinta.

Otro elemento a tener en cuenta en todo este movimiento de ida y vuelta es el viaje⁴⁵ que Vega-Inclán realiza en el año 1913 por Estados Unidos. Nombrado ya Comisario de Turismo, el marqués es comisionado por el monarca para valorar la participación española en la exposición de San Diego. La instauración de nuevos puentes diplomáticos tras la finalización de la guerra se hacía imperiosa. Al finalizar su viaje, la delegación encabezada por Pascual Gayangos pasaba a tener categoría de embajada y se normalizaban las relaciones entre los dos países. Durante el mismo el marqués visitó las dos costas y Texas. En la Costa Este se entrevistó con las personalidades culturales y fue agasajado por el banquero Morgan y por Huntington en la Hispanic. Todas las grandes fortunas y colecciones recordaban a Vega-Inclán de su época de marchante. Pero dejando aparte su labor diplomática que le lleva a entrevistarse con el presidente Taff, la otra parte importante del viaje consistió en realizar todo el Camino Español y

⁴⁴ Fernández "Poets, peasants, painters, professors and performers in New York", en Kagan y Suárez-Zuloaga *When Spain fascinated America*, Ed. Fundación Zuloaga y MCU, 2010. Sobre la presencia de españoles en el cine norteamericano puede verse el documental *Spanish Hollywood*, Bujosa, 2009.

⁴⁵ Archivo de Palacio Real. Expediente de Vega Inclán Caja 12.367/40. La documentación es muy escasa, cartas personales, algunas postales, colecciones fotográficas y un par de recortes de prensa.

visitar las Misiones creadas por Fray Junípero Serra. Durante su recorrido por California constata la gran huella, todavía muy presente, del pasado español y desde ese momento fija como su objetivo impulsar ese hispanismo a través del idioma y de la cultura: “Toda esta California del sur que instintivamente he deseado visitar antes de ir a San Francisco, es absolutamente España y está por España... con poco que hagan...si no el dominio del suelo, si podremos quizá lograr un dominio espiritual...”⁴⁶ Y plantea una idea que, como en ocasiones anteriores, se adelanta a su tiempo: la de restaurar las Misiones y convertirlas en centros que irradian la cultura española dotándolas de bibliotecas, escuelas de enseñanza de español, de música, de arte... es decir, auténticas embajadas culturales que preconizan casi cien años antes nuestros Institutos Cervantes. Y en España materializará este camino de Posadas y Misiones en la Red de Paradores Nacionales, un exitoso invento que convirtió al Estado en hostelero y que ha llegado hasta nuestros días.

El Comisario Regio tomó buena nota de todo en su provechoso viaje americano y, ayudado por las principales compañías de transporte, dio un buen impulso a la llegada de turistas a nuestro país. La fascinación por lo hispano, recién descubierto, cristalizó en las visitas de muchos de estos turistas *yankees* a la Casa del Greco de Toledo. La moda decorativa de las “Spanish Rooms”⁴⁷ encontró una fuente de inspiración directa en las habitaciones de la vieja casa, que tuvo un papel destacadísimo en todo ello, aunque su memoria lamentablemente se ha perdido en muchos casos. Como vamos a ver a continuación, en EEUU triunfó principalmente el aspecto arquitectónico y decorativo del proyecto toledano, produciéndose réplicas casi exactas de la casa. Sin embargo en Iberoamérica, más que el aspecto externo, se copian los simbolismos políticos y el espíritu fundacional del proyecto. Norteamérica necesitaba estética y estatus. Iberoamérica reinventar sus mitos fundacionales.

Un bloque de apartamentos, dos casas y un transatlántico: cuatro ejemplos de copias de la Casa del Greco.

1. La Casa del Greco en California: la Casa de George W. Smith, el Chalet Bradbury y Los Apartamentos El Greco

Los dos focos de mayor influencia de la Casa del Greco fueron las dos zonas de pasado hispano y clima similar al mediterráneo. Florida y California acapararán el grueso de estas construcciones.

El pionero de estos proyectos fue la casa-estudio del principal arquitecto del Spanish Style en la costa oeste: George W. Smith⁴⁸. Su formación no sólo se limitaba al campo de la arquitectura, y podemos considerarlo como un artista integral, ya que dominaba la pintura, el diseño y el

⁴⁶ Carta fechada en 3 de enero de 1913 desde el Hotel Coronado. Archivo de Palacio Real

⁴⁷ Citamos una selección básica en orden cronológico de algunas de las publicaciones más interesantes que aparecieron en los años veinte en Estados Unidos y que marcaron estilo.

Lawrence *Spanish details*, New York. 1924. Sexton *Spanish influence on American architecture and decoration*, Brentano's, New York. 1927. Newcomb *The spanish house for America: its design, furnishing and garden*, Philadelphia, 1927. Villers Stuard *Spanish Gardens: their history types and features*, New York, 1929. Hueso “El estilo español en América del norte”. *Revista de Arte* II, n. 46, 1932-1933.

⁴⁸ La bibliografía sobre G.W.Smith es amplia. Reseñamos las obras más significativas y recientes.

Gebhard G.W. *Smith 1876-1930: The Spanish Colonial Revival in California*, University of California Press, 1964. Appleton G.W. *Smith. An architect's Scrapbook*, Tailwater Press, L.A., 2001. Gebhard G.W. *Smith: architect of the Spanish Colonial Revival*, Gibbs Smith Publisher, 2005. También puede consultarse la web www.gwsmithsociety.org

paisajismo, algo que se traslada a sus proyectos. De hecho, llegó a ejercer de arquitecto de forma casual, ya que su auténtica vocación era la pintura. Vivió con su mujer varios años en París, Roma y otras ciudades europeas y viajó en numerosas ocasiones a España, donde pudo estudiar *in situ* la arquitectura tradicional, especialmente la andaluza. Fascinado por los azulejos, herrerías, tejados árabes, artesonados, carpinterías de madera, fuentes moriscas, patios, y un largo etcétera de elementos, los trasladará a su universo creativo. Refugiado en California y huyendo de la Gran Guerra, recaló en el distrito de Montecito, donde decidirá instalarse y construir su vivienda y estudio. El éxito de su edificación en 1919 fue tal que empezó a recibir numerosos encargos y se dedicará plenamente a la construcción hasta casi 1930, ayudado desde 1922 por Lulah Maria Riggs⁴⁹, una de las primeras mujeres que se graduaron como arquitectas en Berkeley. Las casas que se edificaron durante más de una década en California, Arizona, Texas y también Nueva York, fascinan por su combinación de elementos históricos provenientes de España, Italia, Francia o Inglaterra. Y sobre todo, contrastan con la arquitectura racionalista y moderna que Smith había tenido ocasión de ver en Viena, Suiza y Alemania. Y aunque admiraba a Le Corbusier, lo consideraba un visionario demasiado austero.

En 1920 construirá en una finca adosada a su primera vivienda *El Hogar, La Casa del Greco*, su segunda residencia en el 1200 de Mesa Road. Smith había quedado impresionado por la casa toledana durante su viaje a España en 1914 y reproducirá su galería superior, su patio y las fuentes del jardín alto, además de sus azulejerías y tejados. Jardín y patio son los dos elementos definitorios que se copian en todas las edificaciones derivadas de la Casa del Greco, influenciados por la publicación⁵⁰ que el matrimonio Byne había redactado en España. La Casa, tuvo un éxito descomunal en California, éxito que se extendió a lo largo y ancho del país. Sinónimo de lujo, opulencia y estilo, fue objeto de numerosos reportajes en revistas de arquitectura y decoración⁵¹ y su imagen fue utilizada para campañas publicitarias de la fábrica de Cementos Portland y por otras empresas dedicadas a la elaboración de azulejos.

Hoy, sin duda, no es la obra más conocida de las casi ochenta casas que diseñó Smith y ha sido eclipsada por la famosa *Casa del Herrero*, construida por el acaudalado matrimonio Steedman, que viajó en 1923 a España para elegir asesores por los Byne muchos de los elementos de su hogar. De hecho, casi todos los clientes de Smith residentes en Montecito, recurrieron a los Byne para adquirir piezas de estilo español y su libro fue un auténtico manual de estilo en estas mansiones californianas.

No lejos de la casa de Smith, se encuentra el *Chalet Bradbury*, en el 90402 de Santa Mónica. Fue realizado en 1922 por el arquitecto John W. Byers, otro de los destacados representantes del estilo español. Instalado en Santa Mónica, tras salir de Harvard, Byers es el responsable de docenas de viviendas edificadas entre 1916 y 1946 en la costa Oeste. Su especialidad fueron las construcciones de adobe, que estudió en Méjico y sur de California, llegando a establecer su propio taller con empleados mejicanos y donde producían, aparte de adobes, herrerías y carpinterías de estilo hispano y colonial. La residencia Bradbury fue promovida por el hijo menor de Lewis Bradbury, el mismo magnate de la minería cuyo Centro Bradbury ocupa el corazón de Los Angeles. En ella, Byers experimentará con el adobe, levantando muros de entre uno y dos metros de grosor y acabados blancos con estucos a la cal. Además de incluir elementos típicos

⁴⁹ Los archivos de ambos se encuentran depositados en la Escuela de Arquitectura de California.

⁵⁰ Byne y Stapley *Spanish Gardens and Patios*, Ed. J.B. Lippincott Company 1924.

⁵¹ Cranstone "Casa del Greco" en *Arts and Decoration*, v.28, 1928, pp.38-39.

de la arquitectura toledana como azulejos, herrerías, tejas árabes, contraventanas de madera y elementos de corte renacentista, lo que liga directamente esta residencia con la Casa del Greco, es su diseño en forma de U alrededor de un patio inspirado en el del museo. Excepcional es el revestimiento de azulejería utilizadas y la escalera de acceso a la segunda planta, que al igual que la galería, copian fielmente el modelo toledano.

El edificio, que todavía hoy es una residencia particular, cuenta con un alto grado de protección y forma parte de las rutas de visitas guiadas de la Sociedad de Protección de Santa Mónica. En el archivo del Museo del Greco se conserva una carta⁵² de uno de sus propietarios, un matrimonio de arquitectos, que en el año 1999, viajaron hasta Toledo para visitar el museo y poder ilustrarse para la restauración que planeaban. En California todavía no se había perdido la memoria de la huella del Greco en la edificación.

El último de estos proyectos californianos vendrá de la mano de la arquitecta Clara Bertram Humphrey. Es el complejo de *El Greco Apartments*, construido en 1929 en el distrito del Westwood Village, en Los Angeles. El edificio que albergaba doce apartamentos estaba directamente inspirado en la Casa del Greco, con sus tejados rojizos y su patio central ajardinado. Su estructura y estilo sirvió de modelo a otras muchas viviendas del Westwood y entre sus paredes vivieron algunas personalidades ilustres del antiguo Hollywood como Michael Curtiz (el director de *Casablanca*) y del nuevo Hollywood, caso de Leonard Nimoy, el célebre Spock de *Star Trek*. En los años setenta muchas de las construcciones mediterráneas del barrio empezaron a ser reemplazadas por rascacielos y en 1979 se anunció su demolición. Pero el movimiento vecinal consiguió que fuera declarado Monumento Histórico. Se evitó su demolición⁵³ pero no se pudo impedir que fuera desmontado ladrillo a ladrillo y trasladado en 1985 a un nuevo emplazamiento, en el distrito Beverly-Fairfax, donde ha sido convertido en una residencia de ancianos.

2. La Casa del Greco en Florida: el sueño de Addison Mizner

El otro gran estado que acusa la influencia de la Casa del Greco es Florida. Al igual que en California, el pasado hispano estaba muy presente en ciudades como San Agustín, la primera colonia hispana permanente en Estados Unidos, fundada en 1565 por el almirante Pedro Méndez de Avilés.

Lo sorprendente del caso de Florida es el arquitecto que lo llevó a cabo: el polémico Addison Mizner.⁵⁴ Hijo de un diplomático, viajó por toda Sudamérica estudiando la huella colonial,

⁵² Transcribo el texto: Earl y Carol Fisher, Ocean Way 102, Santa Mónica CA 90402, a 19 de febrero de 1999; "Estimada Directora: Mi marido y yo estaremos en Toledo el 10 de junio de 1999. Nos alojaremos en el Hotel Pintor el Greco hasta el 13 de junio. La razón de nuestra visita es para ver la casa del Greco. En Santa Mónica, California, vivimos en el Chalet Bradbury, un monumento histórico de Los Angeles. El patio es una réplica exacta de la casa de El Greco. Le he enviado unas fotos para que ud. lo pueda comprobar. En el terremoto de 1994, nuestra casa de adobe sufrió muchos daños. Yo soy arquitecta y actualmente estoy restaurando la casa. ¿Nos podría permitir visitar la casa de El Greco durante la restauración de la misma en junio? Nos sería muy provechoso en la reconstrucción de nuestra casa y se lo agradeceríamos muchísimo. Esperamos ansiosamente su respuesta. Atentamente, Carol R. Fisher"

⁵³ Rainey (1984-12-09) "Serving past and present: plans may save historic apartments building provide housing for seniors" en *Los Angeles Times*.

⁵⁴ Sobre Mizner: Curl *La Florida de Mizner* Cambridge y MIT Press, 1984. Curl y Johnson *Boca Ratón: una historia ilustrada* Ed. Virginia Beach, 1990. Olendorf *Addison Mizner: a sketchbook* Ed. Gale Group, 1985. Seebohm *Boca roncó: cómo Addison Mizner inventó la Costa Dorada de Florida*, Ed. Clarkson Potter, 2001. Gillis *Boom time Boca: Boca Raton in the 1920s*, Ed. Boca Raton Historical Society y Arcadia, 2007.

especialmente en Guatemala. No cursó estudios de arquitectura, aunque trabajó en San Francisco con el arquitecto W. Polk, uno de los mayores exponentes del revival hispano. Su vida es digna de una novela. Antes de dedicarse a ejercer la arquitectura sin ser arquitecto, fue boxeador en Australia, buscador de oro, dueño en una plantación de café, paisajista, pintor y un largo etcétera de actividades diversas, hasta llegar al negocio de la promoción inmobiliaria. En 1918 recala en Florida donde trabajará en varios edificios de Palm Beach. Allí contactará con las grandes fortunas americanas que hicieron de aquel estado su lugar de veraneo: los Vanderbilt, Elizabeth Arden, Irwing Berlin, los duques de Sutherland y sobretodo Paris Singer, el heredero del imperio de las máquinas de coser, amante de Isadora Duncan. De su mano y con su dinero construirá el Singer's Everglades Club de Palm Beach, una de las primeras edificaciones en estilo hispano, a las que siguieron decenas de residencias de lujo para los acomodados millonarios que llegaban hasta Florida en la línea de ferrocarril recién abierta. Mizner se hizo rico dando forma de hogar a sus sueños de grandeza. En 1925 se embarcará en su proyecto más ambicioso: la construcción de toda una ciudad vacacional de lujo en Boca Ratón. Asociado con su hermano, crea la sociedad Mizner's Developments que consigue grandes inversores para este proyecto, fruto del boom inmobiliario de Florida en vísperas del crack del 29. La galopante crisis, los molestos mosquitos de los pantanos y un huracán, acabaron con él en dos años. Mizner morirá de un ataque al corazón en 1933 en su casa hispana de Palm Beach, completamente arruinado.

El proyecto de Boca Ratón, publicitado como *La Venecia del Atlántico*, se articulaba alrededor de un gran bulevar, El *Camino Real*, que discurría en paralelo a un canal construido al modo veneciano y recorrido por góndolas. La gran avenida, de varios kilómetros de largo comenzaba cerca de la playa, donde había diseñado un fastuoso hotel de más de mil habitaciones y que tras varias peripecias compró el Ritz Carlton y, finalmente, quedó sin construir. El proyecto incluía también teatros, campos de golf, ayuntamiento, estaciones, campos deportivos y zonas residenciales, todo en un estilo genuinamente español. Buena muestra de ello son las urbanizaciones *Spanish Village* y *La Floresta*. En uno de los cruces principales del Camino Real, lleno de tiendas y zonas comerciales, erigió el *Edificio Administrativo*, su particular Casa del Greco. Había podido visitarla durante su estancia en la Universidad de Salamanca, antes de la Primera Guerra Mundial y en Boca Ratón hizo de ella su seña de identidad corporativa. La primera construcción de todo el proyecto fue este Edificio de Administración que funcionaba como oficina de ventas, casa piloto, estudio de arquitectura, centro de reuniones e incluso como su residencia temporal, ya que incluía un pequeño apartamento. Su diseño fue incluido en toda la publicidad de los Mizner's Developments porque, como señala Pendula,⁵⁵ para cualquier admirador del *Spanish revival* era imposible no reconocer su diseño, ya que la casa del pintor se había convertido en una imagen icónica del estilo arquitectónico. Su fachada norte copiaba la entrada a la casa y su arquitectura se organizaba en torno a un patio rodeado de una galería abalaustrada.

⁵⁵ Pendula Addison Mizner: *architect of dreams and realities*. Universidad de Florida, 1977. En la página 24, "The Administration Building which house the sales office and chief architects, engineers, and personal working on the project was completed. It was patterned after Greco's House in Toledo, a building which even a novice in architecture in the Spanish Style could recognize, particularly after being politely slipped the information. The selection was a politic one, although from his design scrapbooks it is apparent that Mizner generally admired the artist home". Recordemos que además, la Casa del Greco era un punto de vista indispensable para los turistas americanos. De vuelta a su país y puestos a construir su vivienda, su arquitectura era fácilmente recordada y reconocible. Por eso Mizner la usa en toda su publicidad, con lemas como "Spain for beauty, America for Comfort", "A bit of Old Spain in New York".

El proyecto de Mizner se completó con la creación de sus industrias artesanales creadas para surtir de materiales de esencia hispana sus edificios, creando una red de fábricas de azulejos, ladrillos, terracotas, tejas, chimeneas, rejerías, etc. para imbuir sus casas de ese soplo de esencia española, con pátina de antigüedad. Y si se podía, la pátina copiaba literalmente objetos de la Casa del Greco. De hecho, en el catálogo de la subasta de su colección de alfombras y textiles que se celebró en Nueva York en 1924 se lee en una nota aclaratoria de una pieza del siglo XVII “...A similar example of this carpet exists in the Library of El Greco’s House, which is now museum, at Toledo, Spain. See illustration in Arthur Bayne’s *Spanish Interiors and Furniture*, plate XII, vol.1.”⁵⁶

Tras su ruinoso fracaso, la figura de Mizner ha desaparecido casi de la bibliografía de arquitectura estadounidense. Su carácter a medio camino entre el genio y el embaucador, fue muy denostado en su momento, especialmente por los partidarios de otros estilos arquitectónicos más racionalistas. La periodista Alva Johnston⁵⁷ acuñó la definición del estilo de Mizner como una arquitectura “*Bastard-Spanish-Moorish-Romanesque-Gothic-Renaissance-Bull-Market-Damn-The-Expense-Style*”. Muchas de sus construcciones fueron derribadas en las décadas siguientes. Las que se han conservado hoy forman parte del catálogo de bienes protegidos de Estados Unidos y el museo municipal⁵⁸ de Boca Ratón custodia su legado. El sueño de Mizner forma parte del sueño americano de los felices años veinte. Fue capaz de crear algo con un estilo que la gente quería para sus hogares, algo que tenía espíritu, alma, carácter y un poco de esnobismo unido a un punto *kitsch*. Actualmente, el Edificio Administrativo, la Casa del Greco, es un lujoso restaurante donde se celebran las más exclusivas bodas de la alta sociedad de Florida: The Addison.⁵⁹ En el patio de la casa, convertido en su salón principal y en los jardines llenos de fuentes árabes, resuenan los acordes de la *Rapsodia in Blue* que tantas veces interpretó George Gershwin en las veladas que compartió con Mizner en esa misma casa. *El Sueño Eterno* continúa.

3. El Greco surca los mares: el Transatlántico RMS Carinthia

La Casa del Greco también estuvo presente en uno de los elementos más importantes de las relaciones internacionales entre Europa y América en los años veinte: los grandes transatlánticos que conectaban los continentes como único medio de transporte hasta la generalización de la aviación.

Construido en 1924 por la naviera Cunard Line, el trasatlántico *RMS Carinthia*,⁶⁰ reprodujo en uno de sus lujosas estancias el Patio de la Casa del Greco. La Cunard era junto con la White Star Line –la dueña del famoso *Titanic*– la naviera más importante del momento. Ambas se fusionarán en los años treinta y en nuestros días siguen en el negocio con transatlánticos de lujo como el *Queen Elizabeth*, botado en 2010. El *Carinthia* seguía la estela de otros grandes barcos de la compañía como el *Carpathia*, el buque que socorrió al *Titanic*. Fue construido por Vickers and Armstrong en Liverpool y botado el 24 de febrero de 1925. Cubrió la ruta Liverpool, Boston, New York, hasta 1934. A partir de ese año pasó a realizar el trayecto Londres, Le Havre,

⁵⁶ *Rare Spanish and oriental rugs from Addison Mizner Collection*. New York, Metropolitan Museum, 1924.

⁵⁷ Johnston *The legendary Mizners*. Ed. Farrar, Straus and Young, 1953. La autora ganó el premio Pulitzer en 1923.

⁵⁸ www.thebocahistory.org. Boca Raton Historical Society and Museum.

⁵⁹ www.theaddison.com

⁶⁰ Cary *Famous Liners and their stories*, Ed. Sampson Low, Marston and C^o Ltd. 1941.

Southampton, New York. En agosto de 1939 será requisado por la Armada y reconvertido como buque de guerra. Acabará sus días un 6 de junio de 1940 cuando fue hundido a las 13:13 horas frente a la Bahía de Galway por un torpedero alemán. El buque fue dotado con los detalles más confortables en todas sus clases. En tercera, el comedor fue provisto de mesas para familias y zonas de reunión y también se habilitó una pequeña sala de fumadores, una biblioteca e incluso una tienda, algo impensable en la década anterior, en la que el pasaje de tercera solía viajar en condiciones de hacinamiento. En ese momento ya se notaba el auge de la clase media en el flujo turístico y en la moda del viaje y el nuevo buque trataba de darle respuestas. Los lujos de la zona de primera clase estaban a la altura del buque y en su restaurante *Adams*, lucían lámparas de plata en todas las mesas. Una de las cubiertas fue equipada con pistas de arena para practicar deporte, y en la otra se incluyó una piscina y un gimnasio, además de cabinas para masajes. Y finalmente, sobre la cubierta “A” se construyó el salón de fumar y el bar del pasaje de primera, para lo cual se reprodujo fielmente el Patio de la Casa del Greco en la estancia donde se reunían los varones de la alta sociedad. Todo el barco estaba amueblado con estilo historicista; de hecho el período mejor representado era el estilo del Rey Guillermo de Orange.

La promoción de ciudades en estos grandes buques no era algo excepcional. Y así, en el mes de mayo de 1923, el Ayuntamiento de Toledo convocó un concurso⁶¹ público para la adquisición de un cuadro que sería regalado a la compañía naviera Hamburg-America, para que adornase el salón principal de uno de sus buques que llevaba el nombre de *Toledo*. El certamen, dotado con un premio de 1.000 pesetas, fue ganado por el pintor Enrique Vera con una vista panorámica del Monasterio de San Juan de los Reyes. Junto a la pintura, el consistorio mandó al vapor un pergamino-dedicatoria realizado por el ilustrador Buenaventura Sánchez Comendador. En el caso del *Carinthia*, y a propuesta del concejal Manuel Castaños y Montijano, la corporación municipal se planteó encargar a Vera un nuevo cuadro, en esta ocasión una réplica de una pintura del Greco, pero los costes y tiempo que podría conllevar la ejecución de la réplica -se barajó la *Vista y plano de Toledo*- desecharon la idea. El compromiso se saldó con un agradecimiento por contribuir a la promoción del turismo en la ciudad.

El *Carinthia* era un escaparate para la *high class* internacional en pleno apogeo del *Spanish revival* y contribuyó a la difusión del modelo entre las fortunas pudientes que, como hemos visto, lo incorporarían en sus mansiones. A su vez, el nombre de Toledo⁶² y el del Greco se paseaban como reclamo turístico. La estrategia de promoción formaba parte del plan diseñado por la dictadura de Primo de Rivera para fomentar el turismo⁶³ y la imagen de España en el exterior, siguiendo la línea iniciada por Alfonso XIII y por su Comisario Regio. Probablemente, aunque no hemos encontrado una prueba de vinculación directa, el inspirador de la idea fuera el Conde Güell,⁶⁴ que, además de presidir la Sociedad Española de Construcción Naval -en

⁶¹ Dato recogido por Muñoz Herrera. Catálogo de la exposición *Enrique Vera, el paisaje y la luz*, 2003.

⁶² Un último apunte: el 21 de julio 1978 fue botado en Bremen otro barco con el nombre de “Toledo”, propiedad de la compañía alemana Alfred C. Toepfer, con sede en Hamburgo. Al acto protocolario asistió el entonces presidente de la Corporación municipal Ángel Vivar Gómez, invitado por los armadores. Publicado por Muñoz Herrera.

⁶³ Moreno Garrido 2013, pp. 1-26.

⁶⁴ Moreno Garrido 2010, pp.481-507

constante contacto con los astilleros y compañías británicas- sustituyó a Vega-Inclán como Comisario de Turismo en 1928, cuando se crea el Patronato Nacional de Turismo. Güell, amigo personal del dictador, era también un avezado coleccionista de arte, impulsor de regionalismos, además de un gran plutócrata. Quizá sus obras más conocidas sean las vinculadas al Museo Nacional de Arte de Cataluña, o a la rehabilitación de Santillana del Mar. Lo que ha pasado más desapercibido es que utilizó el Patronato en provecho de sus intereses financieros para reflotar su naviera, con una política de nepotismo y uso de los recursos públicos a favor de sus empresas. Llevó a cabo una política de propaganda para promocionar España como destino turístico a gran escala. Para ello diseñó el “Plan General de Propaganda Turística Mundial”⁶⁵ y se destinaron más de cuatro millones de pesetas a prensa, cartelería, fotos, conferencias, apertura de oficinas turísticas, películas y un largo etcétera de iniciativas. Y aunque el diseño del *Carinthia* era un par de años anterior a su nombramiento, todo apunta hacia su intervención en la decoración de la nave para uso propagandístico. En los años veinte, España, Toledo y el Greco surcaban los mares.

La influencia del proyecto greco en Latinoamérica: construyendo las casas museo de los libertadores y el mito colombino.

Si la influencia de la Casa del Greco se centró en Estados Unidos en su aspecto más constructivo y ambiental, en Latinoamérica serán sus valores simbólicos⁶⁶ los que triunfen. Tras la independencia de España, en muchas de las naciones nacidas en el siglo XIX, las élites intelectuales -generalmente criollas- volverán sus ojos hacia su pasado ante la necesidad de conformar un ideario nacionalista que diera cohesión a los jóvenes estados. Y tomarán dos direcciones: por un lado exaltarán a los padres de la patria y, de entre todos, el modelo será el proceso de mitificación de Simón Bolívar. La otra vertiente retomará los primeros momentos coloniales y tratará de encontrar sus raíces en la colonización española y en la apropiación del mito colombino. Los elementos precolombinos serán excluidos en estos primeros momentos y su reivindicación y estudio ha sido un proceso que ha durado la segunda mitad del siglo XX.

1. Bolívar y sus mansiones. La Casa natal de Caracas y La Casa Museo Quinta Bolívar en Colombia.

En el caso de Bolívar, el Libertador cuenta con una red de espacios y casas bolivarianas repartidas por todo el continente americano. La Casa Natal de Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Ponte Palacios y Blanco se encuentra en Caracas. Hoy es un museo⁶⁷ que conserva algunas piezas originales de la casa y otras relacionadas con el Libertador. La casa se mantendrá en manos de la familia Bolívar hasta 1876, año en el que el entonces Presidente de la República, Antonio Guzmán Blanco, gran admirador de Bolívar, compró la finca. Será donada al Estado en 1912 y la Sociedad Patriótica iniciará un programa de reconstrucción y mitificación de su obra que se extenderá de 1916 a 1921. En este año se abrirá al público pero hasta 2002 no será declarada Monumento Nacional.

⁶⁵ El expediente se conserva en el AGA (3) 49.02.12 061

⁶⁶ Aunque existen también ejemplos en algunos países de establecer una arquitectura propia. Es el caso del arquitecto Obregón en Méjico durante los años del Porfiriato. Véase López García 2003. www.tdx.cesca.es. Para una visión más amplia de la arquitectura iberoamericana en esos años, Gutiérrez (coord.) *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX*. Ed. Lunwerk, 1988. También López Rangel y Vargas 1975, pp. 186-203.

⁶⁷ Duarte 2003

Sin embargo, el verdadero centro dedicado a la memoria del libertador en toda Sudamérica es la Quinta Bolívar de Colombia. La Quinta, una edificación colonial, fue regalada a Bolívar tras la victoria definitiva sobre los españoles y fue testigo de numerosos acontecimientos durante los años de la Independencia. En 1918 fue comprada por la Academia Colombiana de Historia y la Sociedad de Embellecimiento (hoy Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá) que iniciaron una campaña, con el fin de instalar allí un Museo Bolivariano que albergara la mayor cantidad de pertenencias del Libertador y elementos cercanos a la independencia. En 1921 pasará a ser legalmente propiedad de la nación colombiana y -al igual que la Casa del Greco- a protagonizar los eventos sociales y diplomáticos y las visitas de Jefes de Estado. La hacienda contaba con un jardín histórico, que pasó a musealizarse y convertirse en el Jardín Bolivariano, con la instalación de un busto de Bolívar, obsequio de Venezuela. Tras varias reformas la casa pasará a ser declarada Monumento Nacional en 1975, paradójicamente un mes después de la incursión del naciente grupo guerrillero M-19 en la Quinta, para extraer la espada del Libertador Simón Bolívar, uno de sus objetos más preciados. Como señala Castro⁶⁸ “Revisando el libro de visitas de la Casa Museo Quinta de Bolívar, se puede identificar un hecho muy curioso, en medio de todos los objetos de la colección del museo que pertenecieron al Libertador, hay uno que se reclama por encima de los demás. La espada de Bolívar se ha convertido en una de las antigüedades más famosa del país en los últimos 25 años y sin embargo nadie menor de 25 años la ha visto. Así, una simple pieza de museo se volvió fundamental en la cultura colombiana, gracias a que logró construir toda una leyenda a su alrededor, y de esta forma volverse por fin un elemento de unión en una nación que tanto necesita de este tipo de cosas”.

El elemento simbólico del lugar y de los objetos que encierra ha sido puesto nuevamente de manifiesto en el año 2010 con motivo de la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y de los 180 años de la muerte del Libertador Simón Bolívar en Santa Marta, Colombia. En la actualidad la casa museo funciona como un centro de documentación sobre la figura de Bolívar y la historia de los procesos de independencia iberoamericanos y es un punto de obligada referencia en el imaginario colectivo nacionalista americano.

2. Colón y su parentela: Casa Colón de Canarias, Casa Colón de Valladolid y el Alcázar de Colón en Santo Domingo.

Otra de las figuras que ha sufrido el mismo vaivén de casas y homenajes es la de Cristóbal Colón. En este caso, el personaje es disputado por la metrópoli y reivindicado también por las naciones que surgieron en América en el XIX. Pero además, Colón carga con el peso de la hispanidad y de ser el personaje clave en el descubrimiento americano. Con la celebración de los fastos conmemorativos de 1892 y de 1992 se inició la disputa por encontrar sus restos mortales -igual que en el caso del Greco y de otros personajes que ya hemos comentado- y por restaurar la memoria de sus múltiples casas. Reseñaremos de forma breve sólo tres de ellas.

En primer lugar, la dedicada al descubridor en Canarias. Allí la Casa de Colón inicia su andadura como institución cultural en la década de 1950, sin tener nada que ver con el personaje -pues el edificio era la antigua casa del Gobernador- y quizá Colón pudo poner un pie en ella en su

⁶⁸ Toda la información recogida en su página web www.quintadebolivar.gov.co. Su director tiene varios interesantes artículos deconstruyendo el proceso de mitificación. Castro 2013, pp.252-269. También un artículo sobre el simbolismo de unos de sus elementos míticos: la espada del Libertador en *De Damocles Y Otros Aceros Pendientes. Apuntamientos para una Historia de La Espada de Bolívar en la colección de la Casa Museo Quinta De Bolívar*.

parada de camino a América en su primer viaje. Desde el comienzo, centrará sus objetivos en la investigación y difusión de la historia de Canarias y de sus relaciones con América. También en la creación de un pequeño museo de historia con materiales precolombinos, colombinos, cartográficos, etc. La anexión del Archipiélago Canario a la Corona de Castilla, la recalada de Cristóbal Colón en Gran Canaria, la América precolombina, o la imagen del mundo a través de los avances cartográficos, son algunos de los contenidos confrontados en trece salas de exposición permanente, una biblioteca y un centro de estudios especializado. El proceso de creación de este centro se enmarca en el movimiento de los años cuarenta y cincuenta del “Neocanario”, que reivindica la insularidad y sus especificidades. Las primeras obras fueron encomendadas al arquitecto Secundino Zuazo Ugalde que contó con los asesoramientos de Antonio Romeu de Armas, Néstor Álamo y Santiago Santana. Pero recordemos que la última etapa de Eladio Laredo, el arquitecto artífice de la Casa del Greco, transcurrió en Canarias y que se dedicó al estudio tipológico de la arquitectura canaria hasta su fallecimiento, en 1941. El proyecto de la Casa Colón sigue la estela de la primera casa creada por él en Toledo.

Otro ejemplo menos exitoso es el de la Casa de Colón en Valladolid, que se ha reabierto en 2006 como sede del Centro Cultural y Casa del Americanismo en la ciudad castellana, en un intento de dar justificación a un proyecto caduco, como casi todos los nacidos de las conmemoraciones en los últimos años. Aunque la tradición popular sitúa en las inmediaciones del actual edificio la última morada de Cristóbal Colón que falleció en Valladolid el 20 de mayo de 1506, se tiene constancia de que fue en el desaparecido Convento de San Francisco donde murió el descubridor, por lo que la existencia de la Casa de Colón en Valladolid no responde a criterios estrictamente históricos, sino a cierta memoria popular. La antigua casa desapareció con motivo de las reformas urbanísticas de la zona, pero a principios de siglo XX, la iniciativa de un grupo de intelectuales y universitarios impulsaron al Ayuntamiento de Valladolid a la compra de un solar y a la edificación de un museo que recordase la figura del almirante. Esta nueva construcción se inspiró parcialmente en una casa palaciega propiedad de Diego Colón, hijo mayor de Cristóbal Colón, adquirida para su residencia familiar en 1509 en la isla de Santo Domingo, en estilo gótico isabelino. Es el famoso Alcázar de Colón, que veremos a continuación. En el edificio, completamente inventado y construido siguiendo el modelo de la República Dominicana - también reconstruido- se instaló la portada de la casa vallisoletana de Pedro de Arrieta, escribano de la Chancillería de Valladolid. En el año 2006, coincidiendo con los actos conmemorativos del centenario de la muerte de Colón en Valladolid, se procedió a una ampliación del edificio y del espacio expositivo con la construcción de un anexo que recrea una nave de época. Asimismo, se realizaron modificaciones estructurales en el jardín y se instaló un pequeño museíto con objetos del Siglo de Oro y motivos coloniales y de navegación. Entre las piezas artísticas pueden citarse, por su relación con el tema, un boceto parcial del monumento que la República de Panamá encargó a Mariano Benlliure en 1929 para ensalzar la figura de Simón Bolívar.

Y al otro lado del Atlántico, en Santo Domingo se conserva el Alcázar de Colón o Palacio Virreinal de Don Diego Colón. Es el edificio que alberga hoy el Museo Alcázar de Colón situado en la Ciudad Colonial. Declarado Monumento Nacional por el gobierno de la isla hoy es uno de sus principales referentes nacionales junto con el Panteón de la Patria. Construido en piedra sobre el farallón del río Ozama, fue la residencia de don Diego Colón, hijo primogénito del descubridor de América, tras la concesión del rey Fernando el Católico para que edificara una morada para él y sus descendientes durante su estancia en esta isla, a la cual llegó en 1509 en calidad de

gobernador. La construcción se llevó a cabo entre los años de 1511 y 1514 en estilo gótico mudéjar e isabelino. El edificio se construyó utilizando mampostería de rocas coralinas. Originalmente era un gran palacio de cincuenta y cinco habitaciones, del que apenas se conserva nada de la época. Fue la primera residencia de este tipo construida en América. Por él pasaron grandes conquistadores españoles como Hernán Cortés y Pedro de Alvarado. Diego Colón murió en España en 1526 pero Doña María de Toledo, su esposa, permaneció en él hasta su fallecimiento en 1549. Tres generaciones de la familia Colón de Toledo lo habitaron hasta el año de 1577. En 1586 el pirata inglés Francis Drake, durante su invasión a la isla de La Española, destruyó y se llevó objetos de valor de la antigua casa de Diego Colón. Eventualmente fue abandonado y el paso del tiempo empezó a hacer estragos en la estructura del palacio. Para 1776 era un caserón en ruinas y en 1779 empezaron a hundirse sus techos. En 1870, para proteger sus ruinas fue declarado Monumento Nacional.

La remodelación que muestra hoy día fue realizada entre 1955 y 1957, en plena dictadura de Trujillo por encargo del gobierno dominicano a un arquitecto español, dada la sintonía de la dictadura de Franco con el gobierno de la isla. Fue llevada a cabo por Javier Barroso, que quizá sea más conocido por ser el arquitecto del estadio Vicente Calderón y presidente de su equipo de fútbol. Barroso se inspirará directamente en el edificio de la Casa y el Museo del Greco y en la ambientación neocastellana, tan grata al régimen. Actualmente, el Alcázar es uno de los monumentos de obligada visita en la ciudad colonial y alberga un museo ambientado con unas ochocientas piezas de mobiliario, tapices, cerámica, escultura y pintura un tanto ecléctico en su formación y en su cronología. Está dedicado, además de al turismo, al estudio del pasado virreinal y a ser uno de los faros nacionales de la patria dominicana. En el Panteón de la Patria, el mausoleo de los caídos, luce el majestuoso candelabro que Franco regaló a Trujillo en *La Fiesta del Chivo*.

Otros pintores, otros mitos, otras casas: Rubens, Rembrandt y Miguel Angel. La Casa del Greco en Creta: nadie es profeta en su casa

Además de en América, la influencia de la Casa del Greco se ha dejado sentir en toda Europa. Muchas de las casas de pintores que abundan en Italia, Alemania, Holanda, Bélgica y un largo rosario de países europeos, hunden sus raíces en el proyecto toledano. Y aunque algunas de ellas ya existían como tales, el ejemplo del Greco se nota especialmente en su configuración e impulso a partir de 1910. Vamos a comentar algunas de las dedicadas a pintores cercanos a la época del Greco y que comparten algunos de sus valores.

Un claro exponente de ello es la Casa de Rubens en Amberes. La *Rubenhuis*, hace referencia a esta vinculación en su tríptico promocional y en su guía⁶⁹: “An artist’s house is more than home. Of course, the artist has lived, worked, celebrated and grieved under this roof with his family. But in a corner of the studio, in a glimpse of the garden or a shaft of light entering the room near the fireplace, something of the inspiration the artist found there lingers on. So it is in the Greco’s House in Toledo, and in Michelangelos’s in Florence. So it is in Rubens’ House in Antwerp...” Y sin embargo existe una diferencia fundamental entre ambas mansiones. En el caso de Rubens, fue un proyecto totalmente diseñado por él tras su estancia italiana entre 1600 y 1608. Rubens construyó la casa y los jardines italianos, que pronto fueron un lugar reseñable y exótico en la ciudad de Amberes. El palacete urbano, tan poco habitual en el Flandes de la época, fue su casa,

⁶⁹ *La casa de Rubens*. Ed. BAI, 2009. Nueva edición en 2014, textos a cargo de su director Ben van Beneden. [244]

su taller y el lugar para reunir a sus amigos y su colección de arte. A su muerte en 1640 su segunda mujer, la tantas veces retratada Helena Fourment, siguió viviendo allí y manteniendo su legado. Sus herederos la venderán y será ya en el siglo XIX cuando la municipalidad de Amberes intente comprar la casa, muy deteriorada ya. La venta se consiguió en 1937, una fecha muy tardía, pero la importancia y el simbolismo del inmueble era tan fuerte que en 1908 se llegó a construir una réplica de la casa en cartón y yeso para el Pabellón de Amberes en la Exposición Universal de Bruselas. No fue casualidad que la Casa de Rubens se inaugurara como museo el 21 de julio de 1946, el día nacional de Bélgica. Además de ser un icono de la ciudad de Amberes, Rubens también es un icono nacional, un belga arquetípico desde finales del XIX.

La semejanza entre las casas de ambos pintores radica en su simbolismo para ambas naciones y en su reconstrucción romántica y evocadora, para mostrar el lugar en el que vivió y trabajó cada maestro. La restauración de la *Rubenhuis* duró hasta 1946 y el proyecto Greco estuvo muy presente, aunque en el caso de Amberes se contaba con una valiosísima documentación - grabados y correspondencia del pintor- que permitían reconstruir la casa con cierta verosimilitud. Desde entonces, se ha realizado una cuidada intervención histórica en los jardines, basándose en los libros de botánica que el pintor tenía en su biblioteca y los numerosos grabados y cuadros donde se pintó. La colección fue reunida a partir de 1946 con mobiliario del siglo XVII similar al que el pintor pudo haber tenido, para darle ese aspecto consustancial a las casas de ambiente. Pero a la vez, se compraron obras del maestro. Todo el proyecto sufrió un proceso de renovación en 2007, que reordenó la colección y modificó su montaje y presentación. Se construyó un pabellón acristalado en la plaza Wapper para acoger una serie de servicios funcionales, algo que fue muy contestado -igual que en el Museo del Greco- en la ciudad. La casa, su arquitectura y sus jardines cuidadosamente recuperados y la colección depositada, conforman hoy una evocación histórica viviente de uno de los museos más queridos y visitados de la ciudad. Pero además, el proyecto de la Casa de Rubens ha conseguido dar el salto científico y de supervivencia que no se ha conseguido en el caso del Museo del Greco, al convertir el centro en un lugar de referencia en el estudio del pintor y de la pintura de los Países Bajos, con la creación del centro de documentación *Rubenianum*. Con un catálogo de más de 45.000 volúmenes, 100.000 reproducciones, una fuerte línea de publicaciones y una base de datos exhaustiva *Rubens on line*, ha logrado convertirse en la auténtica casa científica y didáctica del pintor.

Otro caso muy cercano es el de la Casa de Rembrandt en Amsterdam que, recientemente ha experimentado una auténtica metamorfosis. Desde que se abrió al público en 1911, la antigua vivienda del pintor había sido, ante todo, un museo de grabados y estampas donde se exponía su obra gráfica. Su historia es un temprano ejemplo de lucha entre dos corrientes museológicas contrapuestas, la de los museos ambientales y la de los museos racionalistas. En 1906 el pintor Josef Israels, gran admirador de Rembrandt, propuso restaurar su casa que estaba en un estado de franco deterioro y que se convirtiera en un museo dedicado a la memoria del ilustre pintor, coincidiendo con el tercer centenario del nacimiento del artista. La casa pertenecía entonces a los hermanos Spits, que tenían en ella un negocio de relojes y otros accesorios. El proyecto, que se realizó por iniciativa de Israels, se aprobó con gran entusiasmo y el ayuntamiento de la ciudad compró el edificio por 35.000 florines para cederlo en 1907 a la recién creada Fundación Casa de Rembrandt. La institución propuso devolverlo "al estado en que supuestamente se hallaba en la época en que vivía allí el pintor". Este objetivo fue objeto de discusiones entre los miembros de la Fundación desde el principio, y condujo a una agria polémica animada por Jan Veth (1864-1946), pintor, crítico de arte y miembro del consejo de administración de la fundación. Veth

pensaba que “había que dar la palabra al propio Rembrandt” y defendía la idea de que se reunieran y expusieran en su antigua casa los aguafuertes del artista. Y también intervino en la elección del arquitecto, K.P.C. de Bazel, autor de numerosos proyectos de corte racionalista y que en 1908 comenzó la restauración. Se recuperó la fachada y la disposición original del inmueble, pero Bazel se negó a realizar una reconstrucción de interiores, prefiriendo organizar grandes espacios para exponer la obra gráfica, y no una casa del siglo XVII. Este interior moderno no evocaba el escenario en el que tres siglos atrás había vivido el pintor y su decisión fue muy polémica, terminado con la dimisión de Jan Veth poco antes de la inauguración del museo, que se abrió con gran solemnidad y presencia de la Reina Guillermina el 10 de junio de 1911. La colección aumentó gracias a préstamos y donaciones, y aunque el museo no permitía - como se había previsto inicialmente - zambullirse en el universo cotidiano del pintor en el siglo XVII, acogía a visitantes de todo el mundo atraídos por la fama del pintor.

A principios de siglo la decisión que se tomó fue justo la contraria a la adoptada por Vega-Inclán y Laredo en el Museo del Greco. Son las dos caras de dos proyectos muy similares y realizados en los mismos años. Hoy sin embargo el visitante descubre en la casa un fiel reflejo de su entorno privado y profesional. La construcción de un nuevo pabellón anexo con una arquitectura vanguardista inaugurado en 1998, permitió instalar en él la exhibición de obra gráfica y recuperar en la casa el museo ambiental tratando de reconstruir su aspecto original. Esta reconstrucción, muy debatida y desarrollada en los últimos años, se ha basado en una sólida investigación científica a través del inventario de los bienes del pintor que se realiza en 1656 a favor de sus acreedores tras la quiebra. En el inventario se describía con detalle la casa estancia por estancia, con todos los objetos que la amueblaban. Un equipo de especialistas redactó el proyecto científico y dirigió su ejecución en una gran labor de reconstrucción histórica, donde incluso se han llegado a fabricar muebles *ad hoc* respetando las técnicas de la época. Casi cien años después se concretaba el sueño de los fundadores del museo de recrear la vivienda del pintor tal y como era en vida de éste. Y por supuesto, el museo se ha convertido en el centro de investigación más importante sobre la figura del pintor y la pintura holandesa de la época a través del *Rembrandt Information Center*. Como señala su director Ed de Heer⁷⁰ “La reconstrucción de la casa de Rembrandt se basa en una convicción: en una época en la que segmentos enteros de la sociedad parecen privados de toda conciencia histórica, el poder de evocación de los monumentos puede mantener la vinculación con nuestro pasado. Al hacer revivir el pasado con respeto por la verdad, el Museo de la Casa de Rembrandt quiere contribuir al mantenimiento y el desarrollo del sentimiento histórico y del conocimiento de las raíces de la cultura neerlandesa.”

Un tercer ejemplo lo constituye la Casa Buonarroti de Florencia, un centro con una historia singular que ha logrado convertirse en las últimas décadas en uno de los lugares de referencia sobre el pintor. La casa comprada en 1514 por el artista durante su estancia florentina, se localiza en la conocida Via Ghibellina, y nunca ha dejado de pertenecer a la familia. Parece que Miguel Ángel habitó en ella entre 1516 y 1525 y durante los siglos posteriores sus herederos, algunos de gran altura intelectual y política como Buonarroti il Giovane (1568-1647) o Filippo Buonarroti (1661-1733), la engrandecieron y conservaron el archivo familiar y objetos del artista. Ya en el siglo XIX el último heredero, Cosimo Buonarroti, casado con la noble angloveneciana Rosa Vedramin, se dedicó con pasión a la recuperación de la memoria familiar. Transcribirá el archivo y comprará bocetos de las obras de su gran antepasado. A su muerte en

⁷⁰ Tissink *La casa de Rembrandt*, Amsterdam Ed. Ludion Guides, 2005.

1858, el Gran Duque Leopoldo II, decreta la conversión de la casa en una primigenia fundación un *ente morale*. Se materializará en 1875 coincidiendo con el cuarto centenario del nacimiento del genio. El centenario tuvo numerosas consecuencias en la ciudad toscana, desde la creación del *Piazzale Michelangelo* a la ordenación museográfica de la *Tribuna* para trasladar el famoso *David* a la Galleria della Accademia. Durante ese año la casa fue el centro de las celebraciones sobre el artista, pero debido a los vaivenes políticos de la compleja Unificación Italiana, el proyecto de la casa museo no acabó de concretarse. A principios de siglo XX la casa se convirtió en un museo local sobre la ciudad de Florencia y tras la Primera Guerra Mundial, parte del edificio fue fraccionado y alquilado, quedando un pequeño reducto de la casa como museo miguelangelesco. Así sobrevivió hasta que en 1964, con motivo de la conmemoración del cuarto centenario de la muerte del genio, toda la casa fue objeto de una restauración integral y de un proyecto museográfico que recuperó varias obras del artista, su archivo histórico -depositado en la Biblioteca Laurenziana- hasta llegar a convertirse en el museo de la Familia Buonarroti y, en especial, del gran artista. Actualmente la casa “no es tanto un museo, como un lugar de estudio e investigación con una importante biblioteca y archivo especializado en Miguel Ángel y en la historia del arte de los siglos XVI y XVII”⁷¹ y ha conseguido definirse como un importante centro de referencia sobre el artista a través de sus colecciones, compras y depósitos, así como por su labor de investigación.

La gran abundancia de artistas en la Italia de los siglos XV, XVI y XVII ha motivado que muchas de sus moradas se hayan convertido en museos y centros de investigación. Posiblemente, sea el país con un mayor número⁷² de este tipo de museos. La Casa de Vasari en Arezzo, la de Giorgione en Castelfranco Veneto inaugurada en 2009, en el quinto centenario de su muerte o la de Correggio, Rafael en Urbino o Tiziano en Cadore, constituyen un buen muestrario de pequeños edificios donde se ha conseguido mantener la memoria del artista y perpetuar su legado, instaurando importantes centros de estudios y fundaciones. El ejemplo más brillante es el caso de la de el maestro del Greco, el gran Tiziano, que ha instalado en su casa natal la Fundación Centro de Estudios Tiziano y Cadore, uno de los centros de referencia internacionales en el estudio de la obra del cadorino, que ha conseguido revitalizar la localidad dolomita. Parece bastante claro que el futuro de todo este tipo de instituciones pasa por actualizar sus instalaciones conservando sus valores ambientales y convertirse en centros de referencia en sus respectivas comunidades, y centros de estudio a nivel internacional.

La apropiación del pintor por el nacionalismo⁷³ griego dio lugar a un pequeño episodio museístico. En un pequeño y montañoso enclave de la isla de Creta se conserva otra Casa del Greco. Así continúan sosteniéndolo, al menos, los vecinos de la pequeña localidad de Fodele, en donde una asociación cultural y un pequeño museo -más bien, centro de interpretación- continúan rindiendo homenaje al pintor por mucho que la mayoría de los historiadores ya no sitúen allí su lugar de nacimiento, sino en la ciudad de Heraclion, capital de la isla.

El convencimiento de que el Greco nació en Fodele parte de los estudios realizados en los años treinta y que llevaron a la Universidad de Valladolid, con Elías Tormo, Antonio Tovar y Cayetano

⁷¹ Ragioneri *Guía de la Casa Buonarroti*, Ed. Electa, 2009. *Michelangelo nel'Ottocento. Il centenario del 1875*. Catálogo de la exposición, Casa Buonarroti, Edición a cargo de S. Corsi, 1994.

⁷² Pavoni 2009. De Poli, Piccinelli, Poggi 2006.

⁷³ Hadjinicolau 1999.

La influencia del proyecto Greco

Mergelina a la cabeza, a la organización de un homenaje⁷⁴ al Greco en Creta en 1933. Era el único lugar de la isla donde el apellido Theotokopoulos se había transmitido hasta comienzos del siglo XX. El hermanamiento con Fodele se tradujo en una pequeña estela conmemorativa obra de Mariano Benlliure, que aún se conserva en la plaza del pintoresco pueblo; también se entregó como regalo un doble álbum de fotos enviado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. El marqués y el museo siempre estuvieron presentes entre los asistentes al acto y sus salas fueron la inspiración del pequeño museo⁷⁵ existente todavía en sus afueras. El proyecto se materializó en 1998 tras años de iniciativas lideradas por la Ministra de Cultura griega, la actriz Melina Merkouri, que restauró el edificio a final de los años ochenta. Desgraciadamente, no alberga en su interior más que reproducciones de poca calidad, paneles y recreaciones relacionadas con el artista y está lejos de ofrecer el mejor modelo de análisis y divulgación sobre el Greco. La información suministrada a los visitantes se apoya en claves escasamente científicas y faltas de rigor, y no ha logrado convertirse ni en un símbolo de identidad griega ni en un centro de investigación sobre el pintor.

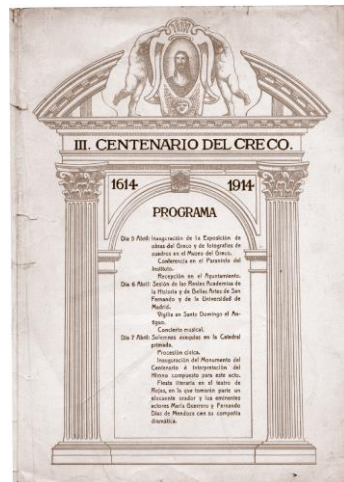
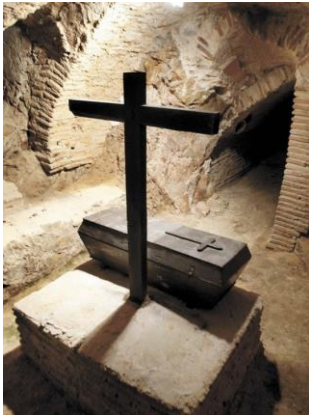
A pesar de ello, se han sucedido los hermanamientos entre la ciudad de Toledo y Fodele y la visita durante el 2014 en el marco de la conmemoración, de gran parte de la corporación municipal toledana al lugar, sigue señalándolo como uno de los centros de la memoria del pintor en la isla. Y aunque el pintor está siendo estudiado desde su patria por algunos grupos de investigación, en general son iniciativas puntuales que no han fructificado en un centro de investigación ni en el reconocimiento popular del Greco como un icono de la nación griega.



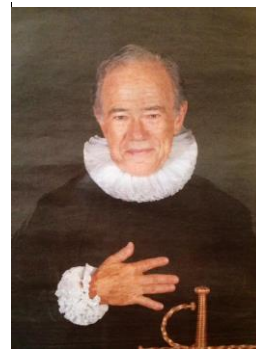
Comisión organizadora del III Centenario en los jardines del museo

⁷⁴Tormo 1934. Un bloque de piedra de Toledo y una placa con una inscripción, en la que en griego y en español pone: "LA FACULTAD DE HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ALMA EN EL CORAZÓN DE CASTILLA, OFRENDA A FODELE ESTA PIEDRA ARRANCADA DE TOLEDO EN MEMORIA DE LA GLORIA INMORTAL DE DOMENICOS THEOTOCOPOULOS. JULIO 1934"

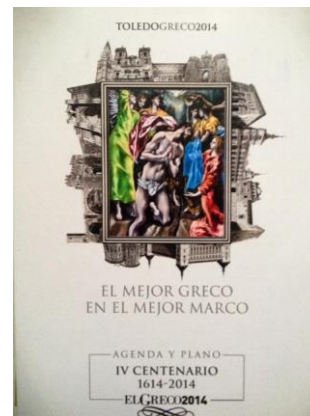
⁷⁵ Su página web www.el-greco-museum-birthplace-fodele.gr está traducida al castellano como testimonio del simbólico hermanamiento de este enclave con España. De Mingo "La otra Casa del Greco". Diario *La Tribuna*, 2 de marzo de 2014.



La influencia del proyecto Greco



Lona publicitaria en la estación de Atocha. Gregorio Marañón presidente de la Fundación Greco 2014



Imágenes del Cuarto Centenario

La influencia del proyecto Greco



El Spanish craze: Charles Chaplin y Raquel Meller

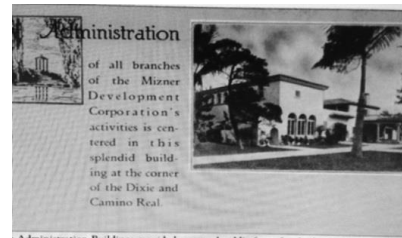


Trasatlántico Carinthia

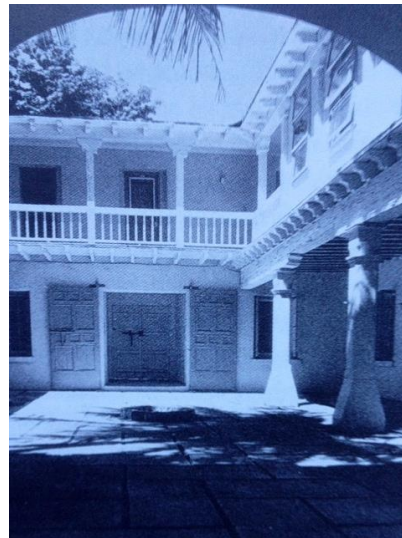


La influencia del proyecto Greco

The Administration Buildings provided a central public focus for the burst of activity induced by the Mizner Development Corporation throughout town. The south facade of the building, shown in a page from a MDC advertisement above, also reveals similarities to Greco's Toledo garden, the inspiration for its design. In December 1925, MDC started serving lunch and tea on the porch and patio—Addison Mizner could occasionally be seen dining there. Karl Riddle, chief engineer for the MDC, gathered his considerable crew of surveyors and engineers for a photograph in front of the Ad Building c. 1926. (BRHS.)



Administration Buildings provided a central public focus for the burst of activity being induced by the Mizner Development Corporation throughout town. The south facade of the building, shown in a page from a MDC advertisement above, also reveals similarities to Greco's Toledo garden, the inspiration for its design. In December 1925, MDC started serving lunch and tea on the porch and patio—Addison Mizner could occasionally be seen dining there. Karl Riddle, chief engineer for the MDC, gathered his considerable crew of surveyors and engineers for a photograph in front of the Ad Building c. 1926. (BRHS.)



Edificio administrativo de Addison Mizner en Boca Ratón, copiando la Casa del Greco



George W. Smith y su *Hogar* en Montecito

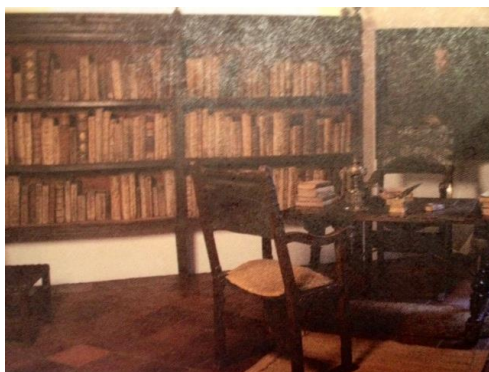
La influencia del proyecto Greco



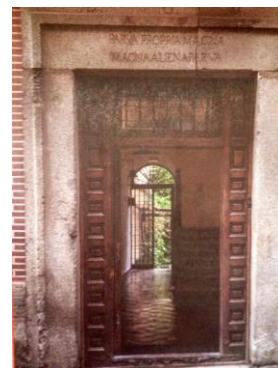
Publicaciones americanas de los años veinte con reportajes sobre la casa del Greco y el pintor
A la derecha: J. Pollock estudiando al Greco.



Casa de Cervantes en Valladolid



Estudio de la casa de Lope de Vega. Acceso



Casa de Miguel Angel en Florencia



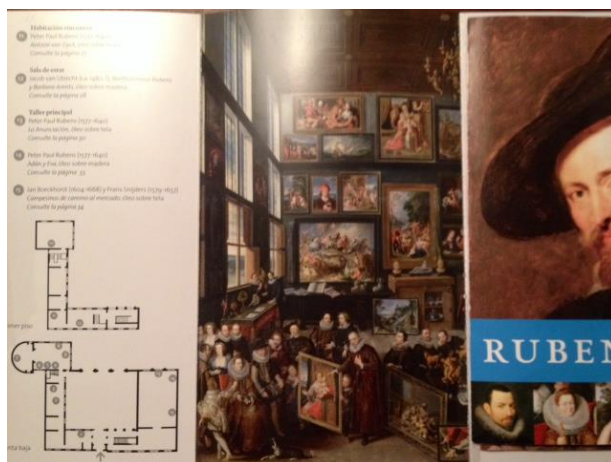
La influencia del proyecto Greco



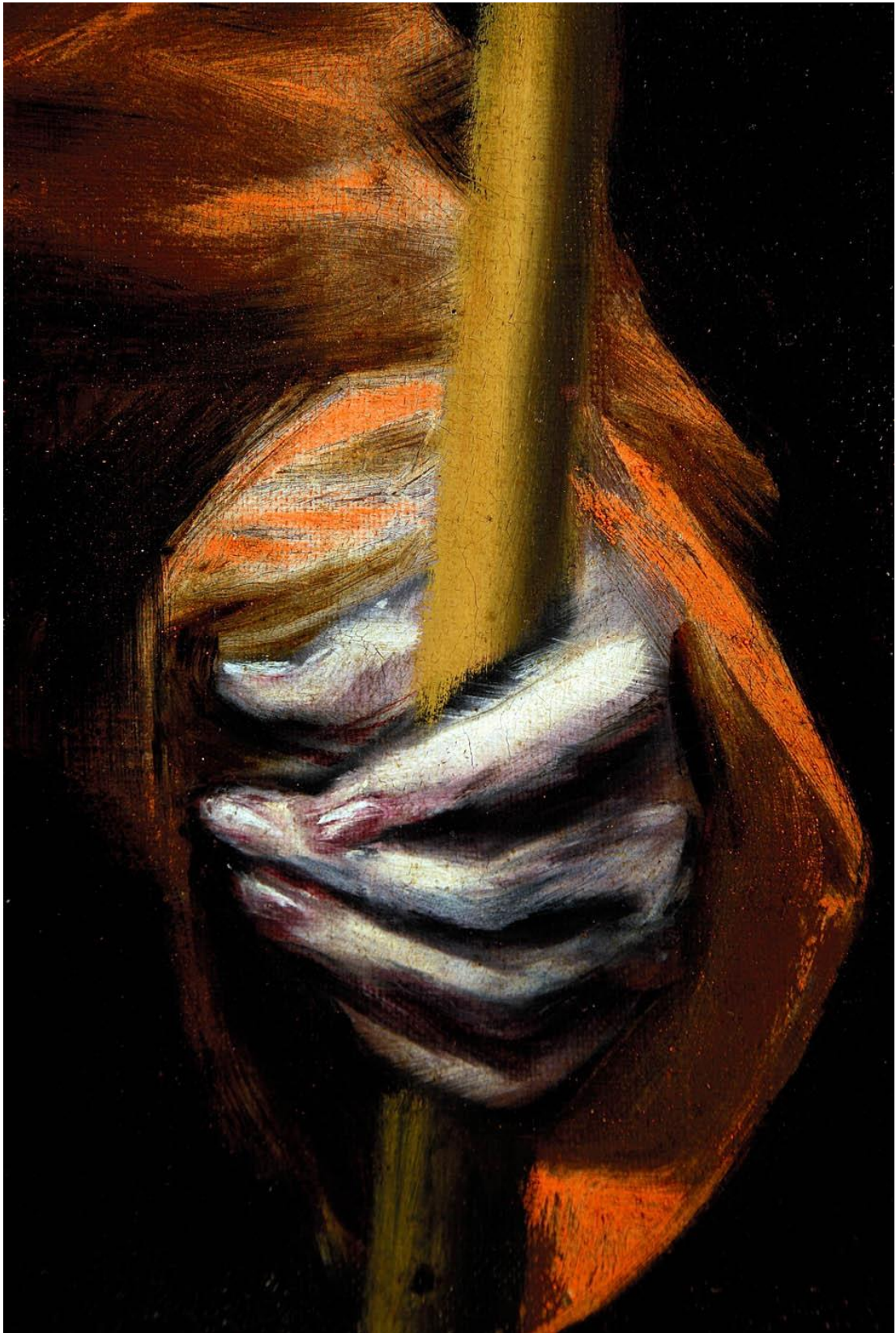
Casa de Rembrandt en Amsterdam. Diversas vistas del exterior y estancias



Detalle del taller de Rembrandt



Casa de Rubens en Amberes



CONCLUSIONES

Acabamos un viaje de trescientas páginas en el que hemos transitado por parajes variados. De la mano del Greco nos acercamos a la Creta, Venecia y Roma del siglo XVI para acabar en la imperial Toledo. Y también de la mano resucitada del pintor hemos paseado por la España de principios del siglo XX para descansar en su casa y museo toledano.

Hemos visto como a principios del siglo XX el Museo del Greco se va a constituir en el elemento vertebrador de la ciudad de Toledo y en el exponente cultural de la idea de la nación española que a través de la Comisaría Regia de Turismo se difundía desde las instituciones del estado. Toledo encuentra su nueva - y casi única - fuente de riqueza- en el turismo que nace en torno al Greco impulsado por el Marqués de la Vega Inclán. Porque el comienzo del turismo en Toledo es el inicio del turismo en España y el Greco es la base sobre la que empieza a asentarse todo el entramado. La trilogía turismo-Toledo-Greco de la mano del Marqués de la Vega Inclán y bajo el auspicio del Rey Alfonso XIII, hará furor desde la inauguración del museo, lanzando a la adormecida ciudad a la obtención de una nueva fuente de riqueza, que aumentaba de forma fabulosa en paralelo al número de sus visitantes. La importancia del museo para Toledo fue enorme. El museo durante el siglo XX será el epicentro sobre el que pivote la recuperación económica de la ciudad, en una situación de decadencia y pobreza enorme durante todo el siglo anterior. El museo será el punto central de la visita turística a la ciudad y esta inercia funcionará hasta bien entrados los años ochenta, momento en que el modelo entrará en crisis. Ochenta años después, el inmediato paralelo que podemos encontrar es el proyecto del Museo Guggenheim de Bilbao, que también supuso la reconversión de toda la ciudad gris y portuaria, arruinada tras el cierre de los altos hornos, hacia un modelo de ciudad turística y marca internacional. Hoy nadie concibe Bilbao sin asociarlo al museo, lo mismo que hace cien años Toledo quedó indisolublemente unido a la Casa y Museo del Greco. El Greco y el museo han conformado la ciudad que Toledo es hoy en día. En el Museo del Greco se habla y se piensa sobre España a través del pintor y de sus obras. Y esa es la principal razón de su ser, los problemas de su devenir y el motivo de su crisis, que no deja de ser otra que la del estado español en general y la del sistema de museos español en particular. Porque el Museo del Greco no nace, como la gran mayoría de los museos españoles, para custodiar una colección a la que habrá que dotar de ideas y un discurso, sino para custodiar una idea, a la que se añadirá una colección y a la que habrá que dotar de espacios. De eso ha versado esta tesis: de ideas, de espacios y de colecciones, es decir, de museos.

Comenzamos por ver la novedad que representaba el museo en el panorama nacional, y su pobreza al compararlo con la rica museología de los *period rooms* centroeuropeos y norteamericanos. La importancia del proyecto radicó también en ese trasvase de ideas y teorías venidas desde las tradiciones museológicas anglosajonas al erial museístico hispano. En este proceso fueron fundamentales las figuras del Marqués de la Vega Inclán y de Bartolomé Cossío. El triángulo entre el Greco y ambos personajes fue el ejemplo más conseguido de la estrecha relación entre patrimonio intelectual y su plasmación museística. O cómo convertir algo tan erudito como es el análisis de una obra artística en un sugerente reclamo turístico-cultural. En este proceso hemos realizado la revisión crítica de la figura del marqués intentando mantener un equilibrio entre sus novedosas ideas y proyectos y sus aspectos más oscuros. Sin negarle el mérito de ser un pionero visionario en el mundo de las industrias culturales y en su visión de España como potencia turística, su otra cara, la que lo relaciona con las grandes ventas de patrimonio, no deja lugar a dudas. El gran negocio de Vega Inclán fue el poder, un poder conseguido a través de sus empresas culturales y especialmente desde el Museo del Greco. Y el término “empresas culturales” es muy acertado en este caso, ya que le daban la pátina de honorabilidad y prestigio, necesaria para sus transacciones de obras. Fue el proyecto del Museo del Greco el que le catapultó y creo que su funcionamiento es muy ilustrativo

CONCLUSIONES

de mi opinión: Vega Inclán costeó la compra del solar y su rehabilitación; para ello vendió grandes lienzos y pagó las restauraciones de los grecos. Pero ni un solo cuadro del Greco era propiedad del marqués, ya que todos provenían del museo provincial; la única excepción la constituye *Las lágrimas de San Pedro*, y eso porque no lo pudo vender a pesar de sus intentos. Donó el museo al estado en 1910, pero en realidad sólo estaba cediendo una parte pequeña del recinto, ya que todo el edificio de la casa, los enormes jardines y las cuevas arqueológicas, no pasaron al estado hasta su fallecimiento en 1942. Durante toda su vida conservó esta parte de la propiedad para su uso público-privado; en sus paredes colgaban las obras de arte que luego vendía, atendía a visitantes ilustres, eruditos, investigadores, jefes de estado, reyes...y de sus contactos salían sus negocios.

A pesar de todo ello, y asumiendo las sombras en su contexto histórico, no puede dejar de reconocerse que el personaje de Vega Inclán fue una excepcionalidad en el rancio panorama patrimonial hispano y su papel fue decisivo en las políticas culturales nacionalistas del primer tercio del siglo XX. La presencia del institucionismo se notó de modo firme en sus proyectos. Una estrategia que fijaba los componentes del imaginario nacional y los recreaba de un modo que enfatizaba su capacidad evocadora y didáctica, para terminar confiando en el auge del turismo el motor del progreso económico. Las ideas de Vega Inclán adquirieron un carácter oficial cuando Canalejas creó para él la Comisaría Regia de Turismo y Cultura Artística Popular, cuyo largo nombre y muchas funciones interferían directamente con las de otros servicios, como la recién creada Dirección General de Bellas Artes. El marqués se convertirá en el constructor del canon turístico español, aunando ideales de la ILE –como el afán pedagógico de los museos, la importancia del arte para fijar el genio nacional, o la recuperación de las industrias artesanales- y adelantando ideas muy modernas que sólo han cristalizado cien años después. La idea de relacionar y promocionar patrimonio cultural y natural –monumento y paisaje- es una de ellas. Fijó la imagen de España a través de su patrimonio y utilizó el turismo como elemento inocuo para su difusión. Casi podríamos decir que fue el precursor de la actual “Marca España”. El complejo de la casa-museo fue su trampolín y su centro de poder y, a pesar de las inversiones del marqués, la institución siempre fue mantenida con una asignación de dinero público desde su creación. No lo olvidemos: dinero público para un edificio semipúblico que obtenía ingresos con la venta de entradas. El primer negocio cultural de este país.

En la génesis de la casa tuvieron una importancia vital los trabajos del arquitecto Eladio Laredo y sus estilos historicistas. Pero tampoco es despreciable el grado de influencia de lo aprehendido en el extranjero por el marqués y por Cossío. En el novedoso proyecto de la Casa y del Museo del Greco de Toledo, lo que se acusa fundamentalmente es la influencia de las corrientes de pensamiento internacionales que fluían a través de sus actores, y que tampoco habían penetrado en la España de la época, donde los museos eran poco más o menos que almacenes de antigüedades expuestos con mayor o menor fortuna y con un criterio cronológico en el mejor de los casos. Las relaciones de Giner, de Cossío y de Vega Inclán a través de sus viajes con el mundo intelectual, artístico y museístico de Europa y Norteamérica fue enorme. Todos sus proyectos –incluido el de la musealización del Greco- se basan en las avanzadas ideas educativas y pedagógicas que se gestaban en los países anglosajones. De hecho las museografías ambientales, los *period rooms*, serán la fuente en la que beban, aunando la transmisión de conocimientos y el afán educativo con la producción de sensaciones, al imbuir al visitante en los ambientes de época. Los viajes de Vega Inclán, le proporcionarán las más avanzadas ideas para sus proyectos que se materializarán no solo en museos, sino en hoteles de lujo, paradores, infraestructuras, trasatlánticos y un largo etc. Muchas de sus ideas expuestas al monarca, no se harán realidad hasta bien mediado el siglo XX. Además de su relación para la venta de Grecos, sus contactos internacionales –especialmente con

CONCLUSIONES

Alemania- se deben ligar a la efervescencia cultural en la renovación de sus museos. El ambientalismo, que el marqués es pionero en introducir en España en su proyecto de la Casa y el Museo del Greco, está vinculado con von Bode y su renovación de las instalaciones museográficas de las colecciones reales remodeladas en el Kaiser Friedrich Museum y el Bodemuseum entre 1897 y 1903, fecha en la que localizamos al marqués en Berlín. En estas instalaciones Bode prescindirá de criterios cronológicos y técnicos y pasará a crear ambientes contextualizados donde se integraban todas las piezas. Dos años más tarde Vega Inclán estaba comenzando con la Casa del Greco para aplicar algunos de estos criterios.

La Casa y el Museo del Greco fueron el experimento que concluyó con la creación de un nuevo producto cultural y turístico bastante artificial pero de gran éxito y que tuvo como objetivo subyacente el de recrear una identidad: fijó lo que era España y lo español a través de la cultura y lo promocionó a través del turismo. El proyecto irá tomando forma alrededor de una idea a la que Vega Inclán tendrá que dotar de cuerpo e imagen a través del edificio y de las obras de arte. El problema con el que el marqués se enfrentaba era que él no poseía una colección de grecos que exhibir en las salas y tampoco tenía el ajuar y el mobiliario que adornaría el imaginario de una casa del siglo XVI. Nada de ello fue un obstáculo en su proyecto; lejos de desanimarse ante un asunto ciertamente peliagudo, recurrió a todas sus artes para conseguir reunir una colección de piezas notable para el ámbito de la casa y nada más y nada menos que una veintena de grecos para el museo. El planteamiento global de la colección y la elección de las piezas para lograr recrear el mundo del siglo XVI y la obra del Greco, trasciende con mucho la idea que se tenía en España de un museo, que hasta entonces consistía simplemente en agrupar una colección artística en un edificio histórico o palaciego. El marqués había dado con la piedra angular de las futuras casas-museo que se crearán en nuestro país después de la del Greco: el aura espiritual que las envolvía. Porque aunque el espacio no era “genuinamente auténtico”, y se había hecho un acomodo bienintencionado de enseres y cuadros para “reinventar” la historia y “resucitar” al pintor, lo cierto es que D. Benigno logró transmitir estos valores intangibles más allá de la mera contemplación estética de la obra del cretense. La visita se convertía casi en una performance íntima, turística e histórica.

Además, Vega Inclán estaba trasladando al público de un museo las sensaciones y las recreaciones que triunfaban en el recién descubierto mundo del cine, tras la proyección parisina en 1895 de los hermanos Lumière. La visita se realizaba con una secuencia casi cinematográfica de sucesión de ambientes. Cada sala, cada espacio, cada rincón, tiene un tratamiento de fotograma y parece hecho para ser captado por una cámara, jugando con la iluminación y la disposición de los elementos. La ambientación estaba a medio camino entre la escenografía teatral y el metraje del cine mudo. La valía de los objetos que se exhibían seguía contemplando caracteres como sus cualidades históricas o artísticas, pero ahora se añadía otro factor: el poder de evocación. Aunque su elección en muchos casos no estuviera regida por el rigor histórico, no era determinante. Su importancia radicaba en su poder de transporte hacia otro tiempo, como si tocar o sentir su materialidad estableciera un puente de conexión con el pasado. Muebles, entorno, cocina, jardines, retratos... nos trasladan a ese siglo con más efectividad que un museo dedicado al Renacimiento español. La gran mayoría de los objetos de ambientación del universo que recrea Vega Inclán funcionaban como catalizadores, como máquinas del tiempo, independientemente de su valor artístico. Porque la colección del complejo de la casa y museo es uno de esos excepcionales casos en los que se eligen las piezas para ilustrar una idea, y no al contrario. Con el proyecto de la Casa y el Museo del Greco, se realizará por primera vez en España un montaje ambiental y se forjará un estilo decorativo *castellano*. Y son estas

CONCLUSIONES

dos pautas, ambientación y estilo castellano, las que justifican la existencia de una parte importante de los fondos. Algunos comprados con tal fin, otros contruïdos para trasladarnos al entorno humano del pintor en el siglo XVI. A lo largo de este trabajo se ha realizado una labor de sistematización de la colección y el estudio de los grecos, que han aportado interesantes novedades, como el descubrimiento del original de Sánchez Coello sobre el que se pintó el retrato de Diego de Covarrubias, las aportaciones de los análisis de pigmentos, la documentación radiográfica o la probable vinculación de una obra tan excepcional como la *Vista y Plano de Toledo* al universo del Palacio Farnese a través de la *Forma Urbs* de Roma. Quizá excesivo para los objetivos de esta tesis, peso sin duda necesario de cara al conocimiento del pintor y su obra.

Este viaje espiritual hacia el pasado que era la visita al museo, se había cuidado con mimo desde el mismo acceso al recinto, a través de unos jardines directamente relacionados con los de la casa de Sorolla y la primera jardinería histórica realizada por Forestier, que además estaban salpicados de restos arqueológicos. En ellos se encontraban unas galerías y bóvedas que conectaban con lo mágico y lo telúrico del lugar. El solar arqueológico sobre el que se asienta el museo también ha sido estudiado a lo largo de esta tesis. Al igual que ocurre con la colección de grecos, un trabajo que excedía el ámbito y los objetivos marcados, pero importante para valorar las intervenciones realizadas y para poder establecer una secuencia estratigráfica y cronológica de las diversas fases constructivas de una de las zonas más amplias y transformadas de la judería toledana. Mediante el registro arqueológico y documental se ha fijado la extensión de los Palacios de Samuel Leví, de las casas de la Duquesa de Arjona y de los Palacios del Marqués de Villena, eliminando la confusión sobre la vivienda original donde se alojó el Greco y estableciendo una explicación de funcionamiento de esa amplia zona de la judería y de su vinculación al Museo Sefardí-Sinagoga del Tránsito, desde época medieval hasta el siglo XX. Esta puesta al día con una primera articulación del espacio, tendrá como fin ser la base teórica y el corpus documental para un futuro proyecto de investigación sistemática de la zona.

La influencia que tuvo el proyecto Greco a nivel nacional e internacional fue muy amplia. En nuestro país fue el espejo donde se miraron otros proyectos de casas y museos dedicados a personajes ilustres. La más cercana por autor e ideología fue la de Cervantes en Valladolid, un proyecto donde Vega Inclán contó con el apoyo oficial que apenas tuvo en Toledo. Y si el universo del Greco se recreó a través de la imagen, el de Cervantes será el homenaje a la palabra. Porque allí la lengua castellana, la biblioteca y lecturas cervantinas serán sus verdaderas protagonistas. Palabra frente a imagen. Y sin embargo no tuvo el éxito esperado fundamentalmente porque el universo de Cervantes y el Quijote es la Mancha, no Valladolid, e incluso Alcalá. Lo mismo que el universo del Greco es Toledo y no Castilla La Mancha. El gran impacto visual y cultural de las intervenciones del marqués trató de repetirse con desigual fortuna en las casas de otros pintores y literatos, y dio el pistoletazo de salida a la consagración de esta tipología de museos en España.

En muchos de los proyectos de nuestras casas museo se puede rastrear la huella del proyecto de la Casa y el Museo del Greco. El edificio toledano funcionó como un prototipo que dio lugar a numerosas variantes en décadas posteriores. Sus ecos llegan hasta nuestros días, donde se crean nuevos "falsos mitos", casi siempre ligados ya al desarrollo turístico más que al mundo de las ideas. Pero en la del Greco, lo mismo que otras, puede sentirse la crisis que asola estas instituciones cuando pierden el motivo fundacional y sobre todo el sustento político por el que nacieron. El modelo no funciona en todos los casos, especialmente en aquellos demasiado señalados políticamente, pero frente a la asepsia de algunos de nuestros grandes templos culturales, incapaces muchas veces de transmitir emoción, las casas museo hacen de ésta su argumento

CONCLUSIONES

existencial más perdurable y su supervivencia depende en gran parte de potenciar estos elementos. Mucha mayor fortuna tuvo su repercusión internacional que dio lugar en Estados Unidos a un revival historicista que puso de moda lo hispano. La casa, su patio y jardín, sus rejas, maderas, azulejerías y un largo rosario de elementos característicos fueron copiados hasta la saciedad. La breve incursión que se ha realizado para ilustrar el tema nos ha dejado los ejemplos californianos de G.W.Smith o los de Mizner en Florida, pero con toda seguridad sólo es un pequeño muestreo de un tema que habrá que tratar con mayor profundidad, además de trabajar sobre bases más firmes la relación del museo y Norteamérica a través de la Hispanic Society y sus fondos. Otra línea de investigación que se abre para un futuro inmediato.

Y así llegamos al final de este trabajo. Si recapitulamos y echamos la vista hacia atrás, veremos que el museo está íntimamente ligado al hecho nacional. A principios de siglo, en ese pensar sobre nosotros mismos, una parte de las élites intelectuales concluyeron que España era castellana, austera y mística, encerrada en sí misma y solitaria como la meseta, capaz de heroicidades y cobijo de cristianos, árabes y judíos. Estos rasgos la habían definido inexorablemente. Todo esto que entonces se pensó que definía al país fue lo que Vega Inclán y Cossío intentaron trasladar al lenguaje museístico, creando escenarios para el imaginario colectivo. El Greco y también el Quijote fueron los mitos recreados para mostrar ese carácter nacional y su idiosincrasia, lo mismo que Castilla sería la esencia y el territorio y Sevilla o Granada lo exótico, oriental y romántico. Estos fueron los símbolos elegidos para definirnos como nación y promocionarnos en el exterior a través del nacimiento del turismo. Un discurso claro que fue refrendado con imágenes y proyectos, como el Museo del Greco, que se han mantenido hasta fechas muy recientes, ya que los arquetipos gestados apenas han sido superados. El museo es representativo de lo que fuimos y de lo que somos. La construcción y promoción del mismo como centro referente del nacionalismo hispano tuvo efectos directos en la socialización de la cultura nacional y el imaginario colectivo ha asociado al pintor con la España Imperial, y sus obras son la ilustración recurrente del caballero español, del mundo cervantino, y de una forma de entender el solar patrio. Porque los símbolos creados por Vega Inclán conformaron una marca nacional que pervivirá sin problemas hasta el final del franquismo. En esos años la imagen que se quiere proyectar al exterior cambiará hacia un modelo más modernizador y turístico, el modelo de la España del sol y la playa. Lejos del mundo de la cultura, los mitos vegainclanianos comenzarán a resquebrajarse, al dejar de ser válidos para la representación nacional.

La crisis de la Casa y Museo del Greco se inscribe también en el marco general de la crisis de los museos de ambiente que coincidió en fechas con el agotamiento del modelo de representatividad nacional. La decisión de remodelar el centro entre 2003 y 2011 intentó dar una solución a un museo herido de muerte en sus bases fundacionales. La filosofía explícita de todo el proyecto era conseguir convertir a la caduca Casa-Museo del Greco en una institución accesible - física e intelectualmente - al público, a la par que ser el centro de referencia sobre los estudios del pintor. La idea de crear un gran centro documental y de investigación sobre el Greco y la pintura del siglo XVI, quedó reflejada en el texto del proyecto, muy conscientes de que la “salvación” y la nueva justificación de la existencia del museo, lejos del espíritu político nacional con el que fue creada, era llegar a ser un gran centro de estudio sobre el pintor.

Finalizado el proceso es evidente que, a pesar de su gran atractivo previo avalado por las cifras de público, no ha sabido mantener parte de su encanto ni “reinventarse” tras las últimas remodelaciones. Ha perdido la función para la que fue creada -ya no es un emblema de la nacionalidad española- y no se ha dotado de otra razón que justifique su existencia, dado que no ha

CONCLUSIONES

llegado a convertirse en un centro internacional de investigación y estudio sobre el pintor. Y en paralelo ha perdido sus valores ambientales con los últimos montajes, a la vez que tampoco exhibe las magníficas pinturas del Greco de forma que luzcan como joyas. En definitiva, no ha sabido mantener parte de su encanto, ni conjugar el difícil equilibrio entre la masa turística y la visita al centro ni en paralelo, convertirse en un centro de estudios especializados. Ha perdido su *esencia mágica*, el halo de misterio y la sensación de regresión histórica con la que salía el visitante.

El fracaso se refleja en las cifras de visitantes tras su reapertura, siempre rondando los 200.000, los comentarios de algunos visitantes en los formularios de quejas y sugerencias, y la pobreza del centro dentro de la vida cultural de la ciudad y del panorama internacional. El museo como tal tiene poco que ofrecer, y la prueba máxima de su debilidad es el cuestionamiento global que ha recibido durante de los actos del homenaje de 2014. Si cien años antes, la creación del museo y el redescubrimiento del pintor habían servido para impulsar el homenaje del tercer centenario y coronar en 1914 el éxito de la iniciativa de Vega Inclán, durante el cuarto centenario se ha producido el fenómeno contrario. El propio presidente de la Fundación Greco 2014 fue el más firme defensor del proyecto para eliminar el museo y trasladar sus fondos al Museo de Santa Cruz, convirtiendo éste en el gran Museo Nacional del Greco. Una propuesta poco conocedora de los flujos turísticos en la ciudad y de la historia de ambos centros y de sus colecciones, pero que encuentra su justificación en el agotamiento del proyecto de la Casa y Museo del Greco y en el lamentable estado del resto de museos de la ciudad de Toledo. El balance del cuarto centenario para el museo ha sido su completa eliminación de los actos, el expolio de sus obras hacia las exposiciones temporales y su nula aportación y representatividad. Paradójicamente, si en 1914 fue el epicentro del homenaje, cien años después era una comparsa molesta cuya actividad ha quedado reducida a la de un centro cultural local. Y este es el punto donde se encuentra en este momento con un futuro poco halagüeño.

Porque a pesar de las sombras y críticas a la figura de Vega Inclán, el marqués fue el único personaje que gestó un proyecto válido y rompedor para la ciudad que cambió su economía y su personalidad hasta el punto de reinventarla. El proyecto se ha mantenido hasta finales del siglo XX y desde entonces no se ha vuelto a repensar el sistema. La crisis del Museo del Greco arrastra a todo el conglomerado de museos de la ciudad. Su creación cercenó las posibilidades del museo provincial de convertirse en el gran museo de la ciudad. Desde entonces no encuentra su identidad ni su espacio. Y los sucesivos proyectos de museos satélites, caso de Vega Baja, Arte Contemporáneo en la Casa de la Cadenas, Taller del Moro etc. es imposible que cuajen en un panorama inconexo y con una complicada relación con el patrimonio de instituciones como la Iglesia.

La conclusión final es que la crisis del Museo del Greco hace urgente repensar los museos toledanos y articular un discurso global y un sistema de gestión consorciado para volver a dinamizar la ciudad integrando patrimonio cultural y natural. Vega Baja y su entorno deberían ser una parte esencial de este nuevo Museo de Toledo. También habría que dar cabida a todo el mundo islámico, completamente cercenado en el sistema actual. Y el Greco debería ocupar su espacio, que ya no es el que se le asignó hace cien años. Si no asumimos esta tarea en las próximas décadas la ciudad volverá lentamente a recorrer el camino de la historia hacia atrás y la Casa y Museo del Greco y la ciudad creada por el marqués serán sólo la memoria de un sueño, porque *la eternidad* ya no vive aquí.



- ABRAHAMS, I. *Jewish Life in the Middle Ages* Ed. Kessinger Lesacy Reprints. 2010
- AGUADO VILLALBA, J. "Aparición de arcos ciegos en la llamada "Casa del Greco", *Toletum* 37, 1997
- AGUADO VILLALBA, J. y AGUADO GÓMEZ, R. "Estudio de la azulejería existente en la llamada Casa del Greco en Toledo", en *Anales Toledanos*, nº 38, Ed. Diputación de Toledo, 2001.
- AGUILÓ, Mª P. "En torno al bargueño", *Antiquaria*, año XII, 1984.
- AGUILÓ ALONSO, Mª P. "Mobiliario en el siglo XVII", en VV.AA. *Mueble español, estrado y dormitorio*, Madrid, Ed. MNEAC, 1990.
- AGUILÓ, Mª P. "El mobiliario en la pintura del Siglo de Oro". *Antiquaria*, año X, nº 91, 1992.
- AGUILÓ, Mª P. "La taracea, una constante en la producción española", *Antiquaria*, año XI, nº 110, 1993.
- AGUILÓ, Mª P. "El mueble catalán", *Antiquaria*, año XII, 1994.
- AINAUD DE LASARTE, J. *Guías artísticas de España: Toledo*, Ed. Ariel, Barcelona, 1947.
- AINAUD DE LASARTE, J. "Cerámica y vidrio", *Ars Hispaniae*, tomo X. Plus Ultra, Madrid, 1952.
- AJMAR-WOLLHEIM y DENNIS, F. *At Home in Renaissance Italy*. Ed. Victoria & Albert Museum, Londres, 2006.
- ALAMINOS LÓPEZ, "Los museos locales y el Museo Municipal de Madrid: aproximación a la historia de su fundación" *ANABAD*, t. 47, nº 2, 1997.
- ALBI, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*, 3v. Ed. Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1979.
- ALCALÁ-ZAMORA, J.N. *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Ed. Temas de hoy, 1989.
- ALMAGRO GORBEA, Mª J. *Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del Arte clásico*. Madrid. Ed. MCU, 2000.
- ALMAGRO GORBEA, M. "El Gabinete de Antigüedades: colecciones y anticuarios", *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2001.
- ALMAGRO GORBEA, M. "El Archivo de la Comisión de Antigüedades: una visión de conjunto", en Maier Allende, J. Y Almagro Gorbea, M. (Coord.) *250 años de arqueología y patrimonio: documentación sobre arqueología y patrimonio histórico de la Real Academia de la Historia: estudio general e índices*, Madrid, 2002.
- ALMAGRO GORBEA, M. "La protección del patrimonio cultural en la Historia de España", en Pau Pedrón, A. Y Almagro Gorbea, M. (coord.) *La protección jurídica del patrimonio inmobiliario histórico*, Madrid, Ed. Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, 2005.
- ALMARCHA NUÑEZ-HERRADOR, M. E. "Fotografía y patrimonio: II encuentro en Castilla-La Mancha" VV.AA., Ciudad Real, *ANABAD Castilla-La Mancha*, 2007.
- ALMARCHA NUÑEZ-HERRADOR, M. E. "Restaurando la memoria: España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra" en Almarcho Nuñez-Herrador, M. E., Nuñez Cuetos, M.P. Y Hernández Martínez, A. (coord.), Gijón, Ed. Trea, 2010.
- ALMARCHA NUÑEZ-HERRADOR, M. E y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. "El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico", *Archivo secreto* nº 5, 2011.
- ALMARCHA NUÑEZ-HERRADOR, M. E et alli *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española* Madrid, Abada, 2012.
- ALMARCHA NUÑEZ-HERRADOR, M. E y LENAGHAN, P. "Fondos fotográficos en la Hispanic Society of America, La exposición Viaje de ida y vuelta". Zaragoza, *Artigrama*, 2012.
- ALONSO, R. "Técnica y cronología de los Apostolados del Greco y su taller", en Pérez Sánchez, A.E. *El Greco. Apostolados*, La Coruña, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002
- ALONSO, R. "El caballero de la mano en el pecho: señas de identidad perdidas", en Hadjinicolaou, N. *El Greco : the first twenty years in Spain : proceedings of the international symposium*, Rethymno, Crete, 2005.
- ALONSO, R. "El Greco Conservado: las restauraciones y la técnica pictórica de las obras del Museo del Greco" en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ed. Ministerio de Cultura y Caja de Castilla La-Mancha, 2008.
- ALONSO, G. *Un palimpsesto en la ciudad: cambios de uso de un barrio de la judería toledana*. 2014. TFM en la UCLM. Inédito.
- ÁLVAREZ DELGADO, Y. "Excavaciones en torno a la sinagoga de Samuel Levi (Sinagoga del Tránsito) de Toledo" En López Álvarez Y Izquierdo (coord.), *El legado material hispanojudío*, (VII Curso de cultura hispanojudía y sefardí de la UCLM), UCLM, 1998.
- ALSINA GALOFRÉ, E. Y BELTRÁN CATALÁN, C. (ed) *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*, ed. Trea, 2015.
- ÁLVAREZ JUNCO, J. (coord.) *La Historia de España* v. 12, Ed. Crítica y Marcial Pons, 2013.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Ed. Fundación Universitaria Española, 1987
- ÁLVAREZ LOPERA, J. "Coleccionistas, intervención y mercado en España" en *Revista Fragmentos* 11, 1987
- ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Obra esencial*, Madrid, Sílex, 1993.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. "El Greco de Cossío. Gestación y primeras reacciones críticas", en *El Greco: the first twenty years in Spain. Actas del Congreso de estudios del Greco*. Ed. Institute for Mediterranean Studies, Creta, 1995.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. "Don José Lázaro y el arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista", *Goya*, nº 261, noviembre-diciembre, Madrid, 1997.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. "El Greco Revestido de Ideologías Nacionalistas" *El Greco. Identidad y transformación*. Madrid, Skira, 1999.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. "La Toledo de El Greco" *Descubrir el Arte*, año II, nº 20, 2000.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Últimas Expresiones*, Catálogo de la Exposición. Granada, Centro Cultural Puerta Real (29 de enero-25 de marzo) y Sevilla, Museo de Bellas Artes (29 de marzo-13 de mayo), 2001.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco: Estudio y Catálogo. Fuentes y Bibliografía*, v. I, Ed. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. "El Greco y sus obras entre dos exposiciones" en *El Greco, Toledo 1900*. Catálogo. Ed. MCU y CCM, 2008
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Sevilla Pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844
- AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, R., *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*, Toledo, 1845
- AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, R. "Edificios mudéjares olvidados en Toledo", *Revista Archivos, Bibliotecas y Museos* Nº3, 1900,
- AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, R. *Historia social, política y económica de los judíos de España y Portugal*, Madrid, 1875 (ed. de 1960).
- AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, R. *Monumentos Arquitectónicos de España, Toledo, t. I*, 1905.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. "El Apostolado de Zurbarán, del Museo de Lisboa", *Archivo Español de Arte*, tomo XVII, 1945.

BIBLIOGRAFIA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. "Don Sebastián de Llanos y Valdés", *Archivo Español de Arte*, nº 76, 1946.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. "Francisco Rizi. Su vida, cuadros religiosos fechados anteriores a 1670", *Archivo Español de Arte*, 1958.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. "Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar", *Archivo Español de Arte*, 1962.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. *Pintura del siglo XVII, "Ars Hispaniae"*, v. XV, Ed. Plus- Ultra, Madrid, 1971.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVI*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C, Madrid, 1972.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. *Murillo. Su vida, su arte y su obra*, Madrid, Espasa Calpe, 3 v. 1981.
- ANTELO, T. DEL EGIDO, M. GABALDÓN, A. Y VEGA "Estudio Preliminar con radiación infrarroja". Catálogo de la exposición *El Greco, Toledo 1900*, Ed. MCU y CCM, 2008.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.D. "Coleccionismo y protección del patrimonio: Aproximación a los antecedentes legislativos sobre prohibición de exportar obras de arte" en *Los clasicismos en el arte español: actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.D. "El Museo de la Trinidad y los orígenes del museo público en España" en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII*, Historia del arte, Nº 11, 1998.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.D. *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.D. "Del saqueo del patrimonio al patrimonio nacional", en *Liberty, liberté, libertad: el mundo hispánico en la era de las revoluciones*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2010.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.D. "Coleccionismo, museos y mercado artístico, un debate actual", en *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Ed. Universitaria Ramón Areces, 2011.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.D. y MARTÍNEZ PINO, J. (coords.), *Mediación y gestión del patrimonio en Europa*, Madrid, Ed. Ramón Areces, 2012.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.D. "Ámbitos de vida, espacios para el arte" en *Casas Museo. Museología y gestión*, Ed. MCU, 2013.
- APPLETON, M. G.W. *Smith. An architect's Scrapbook*. Tailwater Press, L.A., 2001.
- ARA GIL, C. J. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, Institución Cultural Simancas y Diputación Provincial, 1977.
- ARAGONÉS DE LA ENCARNACIÓN, A. "El pintor Luis Tristán", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, VII, enero-junio, nº 22 y 23, 1925.
- ARANDA PEREZ, F. J. "Grecos Domésticos" en *Anuario del Dpto. de historia y Teoría del Arte* v.22, UAM, 2010.
- ARAUJO Y SÁNCHEZ, C. *Los museos de España*, Imp. de Medina y Navarro, 1875.
- ARIAS DE COSSÍO, A.Mª. "Natalia Cossío de Jiménez y su aportación a la Historia del Arte" en *Insula*, nº403, 1980.
- ARIAS DE COSSÍO, A.Mª. *Aproximación a la pintura española*. Reedición comentada de la obra de M.B. Cossío, Ed. Akal, 1985.
- ARIAS DE COSSÍO, A.Mª. "José Álvarez Lopera. Recuerdo-semblanza" en *Anales de Historia del Arte*, nº 18, 2008.
- ARIAS DE COSSÍO, A. Y LÓPEZ ALONSO C. *Manuel B. Cossío a través de su correspondencia 1879-1934*, ed. Residencia de Estudiantes, 2015.
- ARIAS SERRANO, L. "El papel del público en el museo de hoy" en *ANABAD*, v.40, 1990.
- ARIAS SERRANO, L. "Compromiso frente a vanidad: tres maneras de entender el coleccionismo de arte en la España del siglo XX" en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, 2009.
- ARIAS SERRANO, L. "Opiniones de..." *Revista de Museología*, nº 50, 2011.
- ARIÈS, P. y DUBY, G. *Historia de la vida privada*. Madrid, Taurus, 1989.
- ASENSIO, M. *Estudio de Publico. Museo del Greco*. Documento interno. 2002.
- ATERIDO, Á. *Luces del Barroco. Pintura y Escultura del siglo XVII en España*, Catálogo, Vitoria, Vital Kutxa Fundazioa, 2002.
- AULNOY, M.C. Le Jumel de Barneville, baronesa d'Aulnoy (1650-1705): *Relation du voyage d'Espagne*, (ed. Española) *Relación del Viaje de España* a cargo de Pilar Blanco y Miguel Ángel Vega, Cátedra, Madrid, 2000.
- AZUAR RUIZ, R. *Museos, arqueología, democracia y crisis*. Gijón, Ed. Trea, 2013.
- BAENA DEL ALCÁZAR, L. *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga*. Ed. Diputación Provincial, Málaga, 1984.
- BAENA DEL ALCÁZAR, L. *Tipología y funcionalidad de las esculturas femeninas vestidas de Hispania*, en *Actas de la III reunión sobre escultura romana en Hispania*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- BAKER "La cultura conmemorativa" en el v.12 de *La Historia de España*, dirigido por Josep Fontana y Ramón Villarés, volumen coordinado por Álvarez Junco, 2013.
- BALLESTEROS GARCÍA, R. "El krausismo y la educación femenina en España: Carmen Burgos y Dolores Cebrián, maestras de la Normal de Toledo" en www.uclm.es/profesorado/docenciaeinvestigacion/rosaballesteros, 2006.
- BANN, S. *The clothing of Clio. A study on the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Ed. Cambridge & New York, 1984.
- BARDI, P.M. *La obra pictórica completa de Velázquez*, Barcelona, Ed. Noguer, 1982 (1ª ed. Milán, 1969).
- BARKÓCZI, ISTVÁN "El coleccionismo de obras de el Greco en Hungría a principios del XX" en *Hommage à el Greco*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1991.
- BARÓN, J. "La influencia del Greco en la pintura española del siglo XX" en *El Museo del Prado y el arte contemporáneo*. Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2007.
- BARÓN, J. (ed.) *El Greco y la pintura moderna*. Catálogo de la exposición. Museo del Prado, 2014.
- BARRERO, H. *Vida y obra de un claro vascón en Toledo*. Ed. Biblioteca Virtual del Instituto Cervantes, 2003.
- BARRÈS, M. *El Greco o el secreto de Toledo*, Madrid, Ed. Renacimiento, 1914.
- BEAZLEY, M. *Living Museums*, Londres, Ed. Bryant & gale, 1993.
- BÉCQUER, G. A., *Obras completas*, Barcelona, 1978.
- BENITO DOMÉNECH, F. *Vicente Macip. (h.1475-1550)*, Catálogo de la Exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 1997.
- BERCHER, J. *El Greco Arquitecto*, Ed. Fundación Greco 2014.
- BERNAL, J.L. "Museos y exposiciones en el cambio de siglo (1897-1903)" en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo III-6, 1990.

BIBLIOGRAFIA

- BERNIS, C. "El traje de Viudas y Dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela", *Miscelánea de Arte*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1982.
- BERNIS, C. "La moda en los retratos de Velázquez", *El retrato*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.
- BERTEAUX, É. "La Peinture en Espagne aux XIVe et XVe siècles", *Histoire de l'art*, publicada bajo la dirección de André Michel, vol. III, París, 1908.
- BERUETE Y MORET, A. de Valdés Leal. *Estudio Crítico por A. de Beruete y Moret*, Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1911.
- BERUETE, A. de y CEDILLO Conde de, *Catálogo del Museo del Greco de Toledo*, Imp. José Blass, Madrid, 1912.
- BLANCA ROBA, D. *Isabel. La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Catálogo, Ed. Arzobispado de Toledo, 2005.
- BLANCO, P. "Aproximación a la memoria reciente de Goya en Aragón (1979-2011)" en *Artígrama*, nº 25, 2010
- BLASCO ESQUIVIAS, B. "Reflexiones en torno a las casas museo y las singularidades museológicas del espacio doméstico" en *Casas Museo. Museología y gestión*, Ed. MCU, 2013
- BLASCO IBÁÑEZ, V. *La catedral*, Ed. Antonio Pareja, 2002
- BOIME, A. "The Americanization of The Greco" en *El Greco of Crete: Proceedings of the International Symposium Held on the Occasion of the 450th Anniversary of the Artist's Birth*, Iraklion, Municipality of Iraklion, 1995.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. "El Museo a la Intemperie", *Museos.es*, Nº 5, 2000.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. *La memoria del mundo: Cien años de museología (1900-2000)*, Gijón, Ed. Trea, 2002.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. "Ideales ilustrados, prácticas burguesas: la génesis intelectual del museo público", *Mus-A*, nº 2, 2003.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. "Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas", *Museos.es*, nº 2, 2006.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. "El museo y la vanguardia: pequeña historia de una rebelión en tres episodios", *Revista de las Artes*, nº 12, 2006.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. *Historia de los museos en España*. Gijón, Ed. Trea, 2008.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. *Historia de los Museos en España*. Ed. Revisada y ampliada, Gijón, Ed. Trea, 2010
- BOLAÑOS ATIENZA, M. "Los museos, las musas, las masas", *Museo y territorio*, nº 4, 2011.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. "Orígenes del coleccionismo y gusto modernos", *Amigos de los museos*, nº 33, 2011.
- BOLAÑOS, M. Y VARELA "La musa blanca: una nueva sede para el museo de Reproducciones Artísticas" *Museos.es* nº 7-8, 2012
- BOLAÑOS ATIENZA, M. "Los museos también mueren", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 759, 2013.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. "Una copia, de una copia, de una copia..." en *Copia e Invención*. Museo Nacional de Escultura, 2013.
- BOLAÑOS, M. "Bellezas prestadas: la colección nacional de reproducciones artísticas" *Culture and History Digital Journal* v.2, nº 2, Ed. CSIC, 2013
- BOLAÑOS ATIENZA, M. "Ricardo de Orueta, crónica de un olvido", *Museos.es*, nº 9-10, 2013-2014.
- BOONE, M.E. *Vistas de España: American views of art in Spain 1860-1914*. Ed. Yale University Press, 2007
- BORCHGRAVE D'ALTENA, J. *La passion du Christ dans la sculpture en Belgique du XIe au XVIe siècle*. Éditions du Cercle d'Art, Paris-Bruselas, 1946.
- BOTTINEAU, Y. "A Portrait of Queen Mariana in the National Gallery", *The Burlington Magazine*, vol. XCVII, n. 625, 1955.
- BOTTOMLEY, W.L. *Spanish Details*, New York, Ed. William Helburn Inc., 1924
- BOURLAND, C. "La vida en el hogar en el siglo XVII", *Homenaje a Menéndez Pidal, II*, Madrid, 1925,
- BOUZA ÁLVAREZ, F. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, *Oficio de burlas*, Madrid, 1991
- BOYD, C. "Un lugar de la memoria olvidado: el Panteón de Hombres Ilustres en Madrid", en *Historia y Política* n.11, 2004
- BRAVO LOZANO, J. "Pintura y mentalidades en Madrid a finales del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 18, 1981
- BROWN, J. *El Toledo de El Greco*, Toledo, Ed. Ministerio de Cultura, 1982.
- BROWN, J. Y KAGAN, R. *Visiones del pensamiento. Estudios sobre el Greco*. Ed. Alianza, 1982
- BROWN, R. V. *Enrique de Villena's Arte Cisorio: A critical edition and study* (Tesis. University of Wisconsin, 1974
- BRUQUETAS, R. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Ed. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispano, 2007.
- BRYANT, J. "Museum period rooms for the twenty-first century: salvaging ambition" *Museum Management and Curatorship*, 2009.
- BUJOSA, P. *Spanish Hollywood*, [Documental] 2009.
- BURKE, M. "Archer M. Huntington and the Hispanic Society of America", en COLOMER, J. y REIST, I. (eds.) *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. Ed. Frick Collection- CSA y CEEH, 2012.
- BURKE, M. y CHERRY, P. *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, dentro de la Colección: *Document for the History of Collecting. Spanish inventories, 1*, Los Angeles, 1997.
- BURR, G. H. *Hispanic Furniture*. Ed. The Hispanic Society of America, Nueva York. 1941.
- BUTTLAR, A. *Jardines del clasicismo y romanticism*, ed. Nerea, 1993
- BYNE, A. y STAPLEY, M. *Spanish Gardens and Patios*, Ed. J.B. Lippincott Company, 1924
- BYNE, A. y STAPLEY, M. *Spanish Interiors and Furniture*. 2 v. William Helburn, Nueva York, 1928
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. "Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIV-XXXV, 1969.
- CABALLERO BERNABÉ, F. J., *La pintura de el Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991.
- CABALLERO GARCÍA, L. "El patrimonio inmaterial: repercusiones en la exposición comunicativa y en el papel social del museo" en *Patrimonio Inmaterial, museos y sociedad*. Ed. MCU, 2013
- CABALLERO GÓMEZ, M.V. "El Auto de Fe de 1680. Un lienzo para Francisco Rizi", *Revista de la Inquisición*, Madrid, Editorial Complutense, Madrid, 1994.
- CABALLERO, R. *Los inicios de la historia del arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)* Ed. CSIC, 2002
- CABANILLAS, A. "Carmen de Burgos "Colombine" crítica feminista de Arte" *Espacio, Tiempo y Forma*, t.18, 2005-6, pp.385-406

- CABRAL, M. "Las casas museo de los libertadores: héroes históricos y patrióticos. Cambió la vida por la historia" en *Casas museo: museología y gestión*. Ed. MCU, 2013
- CALDUCH, J. "El Greco Cartógrafo: Vista y Plano de Toledo (1608-1614)" *Revista Universidad Politécnica de Valencia*, nº 19, 2012.
- CALÍ, M. *De Miguel Ángel al Escorial*, Madrid, Ed. Akal, 1994.
- CAMACHO CABELLO, J. *La población de Castilla-La Mancha (siglos XVI, XVII y XVIII: crisis y renovación)*, Toledo, 1997.
- CÁMARA, A. "La pintura del Greco y la construcción de la Hª de Toledo en el Renacimiento" en *Espacio Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, 1994.
- CÁMARA, A. *El Greco*. Historia 16, nº 14 Serie *El Arte y sus creadores*, Madrid, 1993.
- CAMARASA, S. "Turismo, Toledo, Greco", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, marzo 1927
- CAMARERO ET ALII, *Detrás del lienzo*. MCU con la colaboración de la RFT y ICAA, 2007. Libro-DVD
- CAMÓN AZNAR, J. *Dominico Greco*, 2 vols., Madrid, 1950.
- CAMÓN AZNAR, J. *Dominico Greco*, 2ª Ed. corregida y ampliada, 2 vol., Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- CAMÓN AZNAR, J. *La pintura española del siglo XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, Summa Artis, vol. XXV, 1977.
- CAMPOS SETIÉN, *La aventura del Marqués de la Vega-Inclán*, Ed. Ámbito, 2007.
- CAMPS CAZORLA, E. (1948-1950) *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*. Sin publicar.
- CANTERA, F. *Sinagogas españolas*, Madrid, 1955.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, C. *Arte y Teoría. La Contrarreforma y España*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.
- CARDERERA Y SOLANO, V. *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos coleccionados por D. Valentín Carderera y Solano*, Imprenta y Fundición de M. Tello, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1877.
- CARLOS, M.C. *Luces del Barroco. Pintura y Escultura del siglo XVII en España*, Catálogo de la Exposición, Vitoria, Sala Fundación Caja Vital Kutxa Fundazioa, 2002
- CARROBLES SANTOS, J. "Toledo y el Greco a comienzos del siglo XX" en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, MCU y CCM, 2008.
- CARY, A. *Famous Liners and their stories*. Ed. Sampson Low, Marston and Cº Ltd. London, 1941.
- CASCALES Y MUÑOZ, J. *Francisco de Zurbarán. Su época, su vida y sus obras por José Cháscales y Muñoz, cronista de Extremadura con el favorable informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y 60 fotograbados de los mejores cuadros del artista*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1911.
- CASCALES Y MUÑOZ, J. *Francisco de Zurbarán. His epoch, his life and his works*, Nueva York, 1918.
- CÁSEDA F. "M.B. Cossío y la Generación del 98: presencia del tema escolar en sus obras", en *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº XXI julio, 2011.
- CASTELLANOS, C. "Escritorios españoles en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, nº 179, marzo-abril 1984,
- CASTELLANOS, C. "Escritorios españoles en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Anales del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1988
- CASTELLANOS, C. "El mueble del Renacimiento", *Mueble español. Estrado y dormitorio*. Comunidad de Madrid, Madrid, 1990.
- CASTELLANOS, C. "Los muebles en la época de Isabel la Católica", *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*. Arzobispado de Toledo, Toledo, 2005.
- CASTRO, D. "La Batucueva de Superman." *Casas museo: museología y gestión*. Ed. MCU, 2013
- CATÁLOGO de la exposición *Arte y Saber. La Cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, VV.AA., Valladolid, MECD, 1999.
- CATÁLOGO de la exposición Barón, J. *El Greco y el arte moderno*, Museo del Prado, 2014.
- CATÁLOGO de la exposición *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, MCU, 1986.
- CATÁLOGO de la exposición celebrada en 2009 en el County Museum of Los Angeles: *Hearst The Collector*, Ed. M. Levkoff.
- CATÁLOGO de la Exposición de Cuadros del Greco que con asistencia de S. M. *El Rey se inaugurará el día 10 de mayo de 1909 en la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Imprenta Artística de José Blass y Cía, 1909.
- CATÁLOGO de la exposición *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Fundación Focus Abengoa (Sevilla) y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005.
- CATÁLOGO de la exposición *El Greco. Últimas Expresiones*, Granada, Junta de Andalucía/Fundación Caja de Granada, 2001.
- CATÁLOGO de la exposición *Esplendor de España. De Cervantes a Velázquez*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
- CATÁLOGO de la exposición *Exhibition of Spanish paintings at the Royal Academy of Arts*, London, 1920.
- CATÁLOGO de la exposición *Flandres, Espagne, Portugal du Xve au XVIIe siècle*, Burdeos, Ed. Delmas, 1954.
- CATÁLOGO de la exposición *Goya 1900*. Ed. Ministerio de Cultura, 2002.
- CATÁLOGO de la exposición *Jardines de España 1870-1936*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.
- CATÁLOGO de la exposición *L'Age d'Or Espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du Caravagisme*, Burdeos, Ed. Delmas, 1955
- CATÁLOGO de la exposición *La Generación del 14. Ciencia y modernidad*. Ed. BNE y ACE, 2014.
- CATÁLOGO de la exposición *Laocoonte alle origini dei Musei Vaticani*. Ed. L'Erma di Bretschneider, 2006.
- CATÁLOGO de la exposición *Los Apostolados de El Greco*, Fundación Barrié de la Maza, 2002.
- CATÁLOGO de la exposición *Luces del Barroco. Pintura y Escultura del siglo XVII en España*, Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2002.
- CATÁLOGO de la exposición *María Luisa de Orleans, una reina efímera*, La Coruña, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2003.
- CATÁLOGO de la exposición *Memoria de Sefarad*, Madrid, Ed. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.
- CATALOGO de la exposición *Rare Spanish and oriental rugs from Addison Mizner Collection*, New York, Metropolitan M. 1924.
- CATALOGO de la exposición *Real Chancillería de Granada. V Centenario. 1505-2005*, Granada, Real Chancillería, 2005
- CATÁLOGO de la exposición *Remembranza*, Zamora, Fundación "Las Edades del Hombre", 2001.
- CATÁLOGO de la exposición *Ribera 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado, 1992.
- Catálogo de la exposición *Sorolla y la Hispanic Society*, Museo Thyssen, 1999.
- CATÁLOGO de la exposición *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Madrid, Ed. Grupo Planeta, 2005.
- CATÁLOGO de la exposición *Zurbarán en el III Centenario de su muerte*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1964.
- CATÁLOGO de la *Exposición Zurbarán: acompañada de ocho cuadros de Fr. J. Sánchez Cotán*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1953.

- CATÁLOGO de la exposición, *La Biblioteca del Greco*. Museo del Prado, 2014.
- CATÁLOGO de la exposición *Visite España: la memoria rescatada*, celebrada en la Biblioteca Nacional en 2014. MCU
- CATÁLOGO del Museo del Greco de Toledo, Madrid, Imprenta Artística de José Blass y Cía., 1912.
- CATÁLOGO *Las lozas de Talavera y Puente*. Madrid, 1989.
- CATURLA, M.L. "Francisco Zurbarán", *Exposición Zurbarán. Acompañada de ocho cuadros de Fr. J. Sánchez Cotán*, Catálogo de la Exposición, Ministerio de Educación Nacional, Granada, 1953
- CAVESTANY, Julio: *La Casa de Lope de Vega*. Centro de Estudios Históricos. Fichero de Arte Antiguo, 1935.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, (6 vol.), Ed. facsímil, Madrid, 1965
- CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. de, marqués de la Floresta. *La Insigne Orden del Toisón de Oro*, Fundación Carlos III, Palafox & Pezuela, Madrid, 2002
- CHAMORRO MALAGÓN, M^a I. *Gastronomía del Siglo de Oro español*. Barcelona: Herder, 2002
- CHECA, F. "Crisis y final de una idea del museo", *Revista de Libros* enero, nº 133, 2008.
- CODDING, M. A. "El alma de España en un museo: Archer Milton Huntington y su visión de The Hispanic Society of America", *The Hispanic Society of America. Tesoros*. New York, 2002.
- CODDING, M. "Archer Huntington, Champion of Spain in the United States" en *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, Ed. Illinois University Press, 2002.
- CODRINGTON, K. de B. y EDWARDS, R. "The Indian Period of European Furniture", *Apollo*, XXII, 1935.
- COROMINAS *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, I, Madrid, 1991.
- CORRAL, J. del. *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVI*, Madrid, La librería, 1999.
- CORTÉS ECHÁNOVE, L. *Nacimiento y crianza de personas reales en la corte de España. 1566-1886*, C.S.I.C, Madrid, 1958
- COSSÍO, M.B. "La enseñanza del Arte" *BILE*, 1885
- COSSÍO, M.B. *El Arte en Toledo*, Madrid, Museo Pedagógico, 1905
- COSSÍO, M.B. *El Greco*, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, v. II, 1908.
- COSSÍO, M.B. *El Greco. Monografías El Arte en España*, nº 10, Barcelona, Patronato Nacional del Turismo. Edición Thomas S.A.
- COSSÍO, M.B. *Excursion à Tolède*. Commissariat Royal de Tourisme, Itinerarie de Voyages Populaires, 1913
- COSSÍO, M.B. *Lo que se ignora de la vida del Greco*, Madrid, Imprenta clásica española, 1914.
- COSSÍO, M.B. *El Greco*. Edición definitiva de Natalia Cossío de Jiménez, Barcelona, R.M., 1972 (reed. 1982)
- COSSÍO DE JIMÉNEZ, N. *Mi mundo desde dentro*, Madrid, Ed. Nuevas gráficas, 1976.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de. *Tesoro de la lengua castellana o Española*, Madrid, 1611 (Ed. 2006 Ignacio Arellano y Rafael Zafra).
- CRANSTONE, C. "Casa del Greco" en *Arts and Decoration*, vol.28, 1928.
- CRUZ YABAR, J. "La colección de escultura del Museo del Greco" en *Tesoros Ocultos: fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Ed. MCU y CCM, 2007.
- CRUZ, DE LA (coord.) *Historia de Toledo*, Toledo, 1997.
- CRUZADA VILLAAMIL, G. *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865
- CURIE, E. *Inside the Renaissance House*, Victoria and Albert Museum, Londres, 2006.
- CURL, D. *La Florida de Mizner*. Cambridge y MIT Press, 1984.
- CURL, D. Y JOHNSON, J. *Boca Raton: una historia ilustrada*. Ed. Virginia Beach, 1990.
- CURTIS, C.H. *Velázquez and Murillo*, London-New York, 1883.
- DAVIES, D. y ELLIOTT, J. *El Greco*, Catálogo de la exposición, Londres, 2003
- DE MINGO, A. "La otra Casa del Greco". *Diario La Tribuna*, 2 de marzo de 2014.
- DE POLI, A. PICCINELLI M, POGGI, N. *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*. Ed. Lybra, Milano, 2006.
- DELGADO VALERO, C. *Toledo islámico: ciudad, arte e historia*, Toledo, 1986.
- DI MAIO, R. de. *Michelangelo e la controriforma*, Roma-Bari, 1978
- DÍAZ PLAJA, F. *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Ed.Edaf, 1994.
- DÍAZ, L. *La cocina del Quijote*. Madrid, Ed. Alianza, 1997.
- DÍEZ BORQUE, J.M *La vida española en el Siglo de Oro*. Barcelona, Ed. Del Serbal, 1990
- DÍEZ DEL CORRAL, R. *Arquitectura y mecenazgo. La Imagen de Toledo en el Renacimiento*. Ed. Alianza Forma, 1987.
- DOCAMPO J. Y RIELLO, J. *La biblioteca del Greco*. Catálogo de la exposición, Museo del Prado 2014.
- DOMENECH, R y PÉREZ BUENO, L. *Muebles antiguos españoles*, Barcelona, 1921.
- DOMENECH, R. *La Casa del Greco, Monografías El arte en España. Nº 3*. Barcelona, Patronato Nacional de Turismo, Editorial Thomas S.A., 1912
- DOMENECH, J. "Vivir el pasado. Imaginación mito-poética en las casas museo de El Greco y Cervantes" en *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*. UAM, v.XIX, 2007.
- DOMÍNGUEZ, P. *La sociedad española en el siglo XVII, I. El estamento nobiliario*, 1992.
- DONNELLY, F. (Ed.) *Interpreting Historic House Museums*. Oxford, 2002
- DONEZAR, J.M. *Toledo 1751. Según respuestas generales del Catastro la Ensenada*, Madrid, 1990.
- DOS SANTOS, R. "El "Apostolado de Zurbarán en Lisboa", *Archivo Español de Arte*, tomo XVII, 1945.
- DUARTE, C. F. *Historia de la Casa Natal de Simón Bolívar y aportes documentales sobre la Cuadra Bolívar*. Caracas, Fundación Cisneros. 2003.
- ELLIOT, J. H. *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, Ed. Crítica, 1991.
- ENTREVISTA a Vega Inclán publicada en *El Norte de Castilla*, 8 de septiembre de 1912.
- ESCUADERO, A. y MAINAR, J. *El moble català al monestir de Pedralbes*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1976.
- ESPRESATI, C. G. "La Casa del Greco". *Conferencia pronunciada el día 16 de marzo de 1912 en la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*, Madrid, 1912.
- EXCURSION à Tolède. Commissariat Royal de Tourisme, Itinerarie de Voyages Populaires 1913.

BIBLIOGRAFIA

- FALOMIR, M. "Los orígenes del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller", en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.
- FALOMIR, M. *Tiziano, San Juan Bautista*, Ed. Museo del Prado, serie Uno, nº7. 2012
- FALOMIR, M. *Tiziano*, Catálogo de la exposición del Museo del Prado. Ed. Museo del Prado, 2003.
- FALOMIR, M. *Tintoretto*, actas del congreso internacional celebrado en el Museo del Prado 2007, Ed. Museo del Prado, 2009
- FANFANI, A. *El Greco y Teresa de Ávila*, El Escorial, Ed. Swan, 1988.
- FEDUCHI, L. *Historia del mueble*, Madrid, Ed. Abantos, 1966.
- FEDUCHI, L. *El mueble español*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1969.
- FEDUCHI, L. *Historia de los estilos del mueble español*, Madrid, Ed. Abantos, 1969.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. *Félix Urabayen: la narrativa de un escritor navarro-toledano*, Toledo, Ed. Caja Toledo, 1988.
- FERNÁNDEZ LADREDA, C. *Imaginería medieval mariana en Navarra*. Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1989.
- FERNÁNDEZ SABUGO, M. "El Museo Durmiente". Revista *Museos.es*, nº 7-8, 2012
- FERNÁNDEZ MONTAÑA, J. *Los Covarrubias*, Madrid, 1935.
- FERNANDEZ PARDO, F. *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, 6 volúmenes, ed. Pórtico, 2007-2014.
- FERRANDIS TORRES, J. *Catálogo de la exposición de cordobanes y guadamecies*, Ed. Sociedad Española de Amigos del Arte, 1955.
- FERRAO, B. *Mobilário indo-português. Índia e Japao*. v. I y IV, Oporto, Ed. Lello & Irmao Editores, 1990.
- FLADE, H. *Intarsia. Europäische Einlegekunst aus sechs Jahrhunderten*, Ed. Verlag C. H. Beck, Munchen, 1986.
- FLÓREZ, E. *Memorias de las Reynas Católicas, Historia Genealógica de la Casa Real de Castilla, y de León*, Madrid, tom. II 1761 (Ed. Facsímil: Junta de Castilla y León, Valladolid, 2002, tom. II)
- FORMA URBIS Roma, 2006.
- FRANCO MATA, A. *Escultura gótica en León y provincia*. León, Diputación Provincial de Cultura-Instituto Leonés de Cultura, 1998.
- FRANKFORT, E.H. "El Greco's Holy Family with the sleeping Christ Child and the Infant Baptist: an image of silence and mystery", *Hortus Imaginum: Essays in Western Art*, 1974.
- FRATI, T. (1969/1970): *L'opera completa del Greco*. Con presentación de Gianna Manzini, Milán, Rizzoli, 1969. Ed. española: *La obra pictórica completa de El Greco*. Barcelona-Madrid, Ed. Noguer, 1970.
- FROTHINGHAM, A. W. *Talavera Pottery decoration with a catalogue of the collection of the Hispanic Society of America. Notes and Monographs*, New York, 1944.
- FUENTES documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- GALERA ANDREU, P.A. "La Palmera, Arbor Victoriae. Reflexiones sobre un tema emblemático", *Goya*, nº 187
- GALLEGO, Á. *Museo Casa Natal de Cervantes*. Madrid, Consejería de Cultura, 1991
- GÁRATE, I. (dir.) *Plan director y proyecto de restauración y acondicionamiento de la Casa Museo del Greco, Toledo, 1988-1992*.
- GÁRATE, I. *El Museo de El Greco. Primera fase de las obras de Rehabilitación*, Madrid, Ed. Ministerio de Cultura, 1993.
- GARCÍA DE DUJO, A. "Manuel B. Cossío y el Museo Pedagógico Nacional" en *Bordón. Revista de Pedagogía*, nº 258, 1985
- GARCÍA MAZAS, J. "El poeta y la escultura: la España que Huntington conoció". Madrid, *Revista de Occidente*, 1962.
- GARCÍA MERCADAL "Viaje por España" en *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 20 y 52.
- GARCÍA MONTÓN, B. "Una magnífica lección de pintura española. El Greco en el Prado de Beruete" en *Actas del XXV congreso del CEHA 2014*, Ed. UCLM, 2015.
- GARCÍA RAMOS, M.D. *Casas museo y recreación de ambientes. Una aproximación al caso español*. Ed. UNED, 2013
- GARCÍA RODRÍGUEZ F. Y GÓMEZ ALFEO M.V. "La valoración del Greco por los críticos y escritores del 98" en *Anales de historia del Arte* nº 12, 2002, p.209
- GARCÍA SERRANO, R. "La colección de Grecos del Museo de Santa Cruz", *El Greco, Toledo 1900*, Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura y Caja de Castilla La Mancha, 2008.
- GARRIDO LOPEZ, J.A. y PINTO MARTÍN, A. "La Educación estética en la Institución Libre de Enseñanza" en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, nº 27, 1996.
- GARRIDO, C. "Algunas pinceladas técnicas sobre los cuadros de D. Theotokopoulos del Museo del Greco" en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja de Castilla La-Mancha, 2008.
- GARRIDO, C. "Vista y Plano de Toledo del Museo del Greco" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 40 2009.
- GAYA NUÑO, J. A. "Semblanza de Herrera el Viejo", en *Goya*, nº 35, 1960.
- GAYA NUÑO, J. A. *Historia y Guía de los Museos de España*, Madrid, Espasa Calpe, (1ª Ed. 1955, 2ª Ed. 1968).
- GAYA NUÑO, J. A. *La obra pictórica completa de Murillo*, Barcelona, Noguer, 1978 (1ª Ed. Milán, 1972).
- GAYA NUÑO, J. A. y FRATI, T. *La obra pictórica completa de Zurbarán*, Barcelona, 1976.
- GAYA NUÑO, J.A. "Sobre el retablo de Ciudad Rodrigo por Fernando Gallego y sus colaboradores", *Archivo Español de Arte*, XXXI, 1958,2.
- GAYA NUÑO, J.A. *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1958
- GEBHARD, D. *George Washington Smith 1876-1930: The Spanish Colonial Revival in California*, University of California Press, 1964.
- GEBHARD, P. *George Washington Smith: Architect of the Spanish-Colonial Revival*. Gibbs Smith Publisher, 2005.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal por el licenciado José Gestoso y Pérez*, Sevilla, Ed. Oficina Tipográfica de Juan P. Jironés, 1917.
- GILLIS, S. *Boom time Boca: Boca Raton in the 1920s*. Ed. Boca Raton Historical Society y Arcadia, 2007.
- GIMPEL, R. *Journal d'un collectionneur. Marchand de tableaux*. Ed. Calmann-Lévy, París, 1963.
- GINER DE LOS RÍOS, J. "Sobre la educación artística de nuestro pueblo". *BILE*, 1887.
- GKOZGKOU, D. "Los Amigos del Arte: ¿Una sociedad de dudosos intereses?" en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Ed. Trea, 2013.
- GÓMEZ ÁLVAREZ, J. "Fuentes Iconográficas del imaginario histórico artístico de los estudiantes de la enseñanza media española", en *Toleitola, Revista de educación del CEP de Toledo*, nº 9, 2007.
- GÓMEZ CENTURIÓN, N. "La familia", en ALCALÁ-ZAMORA, J.N. *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Temas de hoy, 1989.

- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos* Gijón, Ed. Trea, 2006.
- GÓMEZ MORENO, M^a. E. *Visita a la Casa y Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito*, Valladolid, Fundaciones Vega-Inclán, 1966
- GÓMEZ MORENO, M^a. E. *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo*, Valladolid, Fundaciones Vega-Inclán, 1968.
- GÓMEZ MORENO, M^a. E. *La Casa y el Museo del Greco*. León, Ed. Everest, 1981.
- GÓMEZ, E. "Primer Convento mercedario en Madrid", *Estudios. Revista trimestral publicada por los frailes de la Orden de la Merced*, año XLII, n^o 152, 1986.
- GÓMEZ-MENOR, J. "En torno a la figura de Jerónima de las Cuevas", *Arte Español*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1963-1967.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, F. *Historia del Colegio de San Bernardino*, Ed. Caja Toledo, 1982.
- GÓMEZ VOZMEDIANO M. "El III centenario del Greco en Toledo entre los papeles de Jerónimo López de Ayala, XIII conde de Cedillo" en *Archivo Secreto* n^o 5, 2011.
- GÓMEZ VOZMEDIANO, M. "En olor de santidad: la fallida beatificación de la reina Mariana de Austria", *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, v. I (coord. M^a Victoria López-Cordón). Actas de la VIII Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2005.
- GONZÁLEZ J. *Repoblación de Castilla-La NUEVA*, II, 1975-1976, p. 264. En la n^o 279 indica estar tomado del tumbo menor de Castilla, escr. 79, publ. Bulario de Santiago, p. 120.
- GONZÁLEZ MARTEL, J. M. *Casa Museo de Lope de Vega: Guía y Catálogo*, Madrid, Real Academia Española, 1993.
- GONZÁLEZ MENA, M.A. "La camisa popular" en *El tejido artístico en Castilla y León desde el siglo XVI al XVIII*, Valladolid, 1997.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, M^a C. "Algunas notas sobre cerámicas de Talavera", *Archivo Español de Arte*, LXXV, 1980.
- GONZÁLEZ PADRÓN, A. "¿Casas con encanto...? O quizás debería decir "Casas encantadas", en ICOM digital n^o1, 2010
- GONZÁLEZ PALENCIA A. *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, 1926-1930, doc. n^o. 965.
- GONZÁLEZ SIMANCAS *Las sinagogas de Toledo*, Madrid, 1929.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M. *Las Sinagogas de Toledo y el Baño Litúrgico judío*, v.I, Madrid, Publicaciones de Arte Español, 1939.
- GONZÁLEZ ZAMORA, C. "Talaveras. Las lozas de Talavera y su entorno a través de una colección". Madrid, *Antiquaria*, 2004.
- GONZÁLEZ ZYMLA, H., FRUTOS SASTRE, L.M. de y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003.
- GUDIOL, J. *El Greco, 1541-1614*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1971,
- GUINARD, P. Zurbarán y los pintores españoles de vida monástica, 1968.
- GUTIÉRREZ R. (coord.) *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX*. Ed. Lunweg, Barcelona, 1998.
- HADJINICOLAOU, N. "Domenico Theotocopoulos 450 years later" en *El Greco of Crete: Proceedings of the International Symposium Held on the Occasion of the 450th Anniversary of the Artist's Birth*, Iraklion, Municipality of Iraklion, 1995.
- HADJINICOLAOU, N. *El Greco in Italy and Italian Art*, Ed. University of Crete. Actas Symposium Internacional. Creta, 1997
- HADJINICOLAOU, N. "El Greco revestido de ideologías nacionalistas" en *El Greco Identidad y transformación*, Catálogo, 1999.
- HADJINICOLAOU, N. *El Taller del Greco*. Catálogo de la exposición de Atenas, 2007.
- HADJINICOLAOU, N. E "An artist from Crete in Italy and Spain" en el catálogo de la exposición *El Greco, visual poetics*, , edición a cargo de F. Marías. Japón 2013
- HARRIS, J. *Moving rooms: The trade architectural salvages*. New Haven London Yale University Press, 2007
- HAVEMAYER, L. *Sixteen to sixty. Memoirs of a Collector*, New York, Ursus Press, 1993.
- HENARES CUELLAR, I. "La Real Chancillería de Granada: imagen urbana y construcción simbólica", Catálogo de la exposición *Real Chancillería de Granada. V Centenario. 1505-2005*, Granada, Real Chancillería, 2006.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. "Aproximación a una tipología de museos". *Revista de Museología*, n^o 24-25, 2002.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón, Ed. Trea, 2002.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. "Origen y perspectiva de la nueva museología", *Revista de Museología*, n^o 26, 2003
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. "Los museos europeos: del Louvre a la Isla de los museos", *Revista de Museología*, n^o 30-31, 2004
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. "El discurso museográfico en los museos militares: génesis, conceptualización y narrativa museológica", *Revista de Museología*, n^o 37, 2006.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón, Ed. Trea, 2006.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. "El discurso museográfico de las ciudades-museo", *Revista de Museología*, n^o 39, 2007.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. "La Museología ante los retos del siglo XXI", *Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, n^o 1, 2007.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. "Los nuevos retos de los museos universitarios", *Revista de Museología*, n^o 43, 2008.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *Los museos arqueológicos y su museografía*. Ed. Trea 2010
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *El museo como espacio de comunicación*, Ed. Trea 2011
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. "Una aproximación a la definición de la Sociomuseología", *Revista de Museología*, n^o 53, 2012.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. "La Asociación Española de Museólogos y su apuesta por una museología interdisciplinar, crítica y dialógica". *Revista de Museología*, n^o 59, 2014.
- HERRERO DELAVENAY, A. *Estudios previos al Proyecto Museográfico del Museo del Greco*. Documento interno, Madrid, Subdirección General de Museos Estatales, 2003.
- HUESO, F. "El estilo español en América del Norte". *Revista de Arte* II, n^o 46, 1932-3
- HUMANES, A. ET ALII, "In memoriam Ignacio Gárate Rojas" *Revista Patrimonio Cultural de España* n^o 6, MCU, 2012.
- HURLY MOLINA, M^a I. *Talavera y los Ruiz de Luna*. Toledo, Ed. Instituto de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1989.
- HURTADO D. *Toledo: memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo (1576)*, en Viñas y Paz (Eds.), *Relaciones histórico-estadísticas de los pueblos de España hechas por Felipe II. Reino de Toledo*, III, Madrid, 1576 (Ed. de 1951).
- INFORME de los trabajos realizados en los sótanos de la Casa Museo del Greco (Toledo), con arreglo al proyecto de "obras menores" en dicho centro por encargo de la Dirección de Museos Estatales del Ministerio de Cultura, firmado por el Dr. Arquitecto Ignacio Gárate Rojas, julio de 1993, (inédito).
- JACOB, S. "Florentinische Elemente in der Spanischen Malerei der frühen 17. Jahrhunderts", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1967.

BIBLIOGRAFIA

- JIMÉNEZ DE COSSÍO, N. "Theotocopoulos y Don Juan de Austria", *Kretiká Chroniká*, 1948
- JIMÉNEZ DE COSSÍO, N. "Don Juan of Austria?", *Gazette des Beaux-Arts*, nº 1066, 1957.
- JIMÉNEZ DE COSSÍO, N. "Cossío y las Misiones Pedagógicas", Conferencia en el Ateneo el 6 de mayo de 2004.
- JIMÉNEZ LANDI, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, 4 volúmenes, Ed. UCM, MEC, UBA, UCLM, 1996.
- JIMÉNEZ SANZ, C. "Museo Cerralbo: recuperación de ambientes originales" *Mus-A*, nº4 2004
- JIMÉNEZ SANZ, C. "El Museo Lope de Vega cumple 75 años (1935-2010)" en *ICOM Digital España [en línea]*, nº 1, 2010.
- JIMÉNEZ SANZ, C. "A propósito de Lope". *Poliédrica Palabra, Revista de ACAMFE*, 4. Madrid. 2012
- JIMÉNEZ SANZ, C. "Casa Museo de Lope de Vega, nueva etapa". *Casas museo: Museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas-Museo (2006, 2007, 2008)*. Ed. MCU, Madrid, 2013
- JIMÉNEZ-BLANCO, M^a D. "1898-1998: Tradición y Modernidad: el centenario del Museo Estatal de Arte Contemporáneo en su contexto" en *Revista de Museología* nº 14, Madrid, 1998
- JIMÉNEZ-BLANCO M^a D. y MACK C. *Buscadores de Belleza*. Ed. Ariel, Barcelona. 2007
- JIMÉNEZ-BLANCO, M^a D. "Archer Milton Huntington ¿un coleccionista del 98? en PÉREZ, F. Y SOCIAS, I. (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Ed. Universidad de Barcelona y Universidad de Cádiz, 2011.
- JOHNSTON, A. *The Legendary Mizners*, Nueva York, Ed. Farrar, Strauss and Young, 1953.
- JUNQUERA Y MATO, J. J. "Muebles". *Las artes decorativas en España. Summa Artis*, XLV. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1999.
- JUNQUERA Y MATO, J. J. "Mobiliario en los siglos XVIII y XIX". *Mueble español. Estrado y dormitorio*. Comunidad de Madrid, 1990.
- JUSTI, C. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888. Edición española: *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953
- KAGAN, R. "The Prescott Paradigm" *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, Ed. Illinois Univ. Press, 2002.
- KAGAN, R.L. "El Greco y su entorno humano en Toledo", en VV.AA., *El Greco*, Galaxia Gutemberg, Museo del Prado, 2003.
- KAGAN R. y SUAREZ-ZULOAGA, I. *When Spain fascinated America*, Madrid, Ed. Fundación Zuloaga y Ministerio de Cultura, 2010.
- KAGAN, R. "The Spanish Craze in the United States: Cultural Entitlement and the Appropriation of Spain's Cultural Patrimony, c.1890-c.1930" En *Revista Complutense de Historia de América*, nº36, 2010, pp. 37-58
- KAGAN, R. "El Marqués de la Vega-Inclán y el patrimonio artístico español: ¿protector o expoliador?" en SOCIAS, I. y GKOZGKOU, D. (eds.) *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Ed. Trea, 2013.
- KAGAN, R. "El descubrimiento de España y lo español en Florida (1887-1926)" en Alsina galofré, E. y Beltrán Catalán, C. (ed) *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*, ed. Trea 2015, pp.159-170
- KAGANE, L. *Sjuzet kartiny El' Greko Apostoly Petr i Pavel*, Soobschenija, Hermitage XXXVIII/38, 1972
- KAMEN, H. *La España de Carlos II*, Barcelona, Ed. Crítica, 1987 (1^a Ed. 1981)
- KINKEAD, D.T. *Valdés Leal*, New York, 1978.
- KITAURA, Y. *El Greco: génesis de su obra*. Madrid, Ed. CSIC, 2003.
- KUSCHE, M. *Retratos y Retratores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Ed. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.
- LACAVE, J.M. *Juderías y sinagogas españolas*, Madrid, 1992.
- LA FUENTE FERRARI, E. *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Tecnos, 1953 (4^a Ed., 1^a Ed. 1934)
- LARA MARTÍNEZ, I. *La ciudad de Toledo en la Edad de Plata (1900-1939): un estudio de sociología cultural urbana*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- LAVÍN BERDONCES, A.C. "La labor arqueológica de la Comisión de Monumentos de Navarra" *Príncipe de Viana*, nº 58, nº 211, 1997.
- LAVÍN BERDONCES, A. C. y YÁÑEZ VEGA, A. "La legislación española en materia de arqueología hasta 1912: análisis y evolución es su contexto" en *Patrimonio Cultural y Derecho*, nº 3, 1999
- LAVÍN BERDONCES, A.C. y CABALLERO GARCÍA L. "Una exposición comunicativa para un museo de Arte. El proyecto de exposición permanente del Museo del Greco", *Museos.es*, nº 3, 2007.
- LAVÍN BERDONCES, A.C. y CABALLERO GARCÍA, L. "Plan Museológico del Museo del Greco" *Plan Museológico y Exposición Permanente en el Museo*, Madrid, Ed. Ministerio de Cultura, 2007.
- LAVÍN BERDONCES, A.C. "El Museo del Greco, memoria de un sueño" en *Tesoros Ocultos: fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*. Catálogo de exposición. Madrid, Ed. Ministerio de Cultura y Caja de Castilla La Mancha, 2007.
- LAVÍN BERDONCES, A.C. "El Greco entre dos siglos: de la construcción de un pintor al nacimiento de un mito". Catálogo de la exposición *El Greco 1900*, Ed. Seacex y TF, 2009.
- LAVÍN BERDONCES, A.C. y CARROBLES SANTOS, J. "Cien años del Apostolado del Museo del Greco: el experimento de Marañón y otras propuestas" en *El Greco: Los Apóstoles. Santos y "Locos de Dios"*, MARÍAS FRANCO, F. (coord.), Madrid, Fundación El Greco 2014, 2010
- LAVÍN BERDONCES, A.C. "Un retrato desconocido de Alonso Sánchez Coello: el Obispo D. Diego de Covarrubias" (Museo del Castillo de Perelada, Gerona). *Archivo Español de Arte*, v. 86, 2013.
- LAVÍN BERDONCES, A. C. "El Museo del Greco: la casa inexistente". *Casas museo: Museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas-Museo (2006, 2007, 2008)*. Ed. MCU, Madrid, 2013
- LAVÍN BERDONCES, A.C. "Nuevos datos sobre la estancia del Greco en Italia: los comentarios a las Vitae de Vasari de la Biblioteca Lodovico Iacobilli de Foligno". *Archivo Secreto*, nº6, 2015, pp.266-280
- LAYNA, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, I, Madrid, 1942.
- LAYUNO, A. "Hacia una nueva museografía: la conferencia internacional de Madrid de 1934" en *BILE* nº95-96, 2014, pp.143-168.
- LE PERA, S. "La forma Urbis a Palazzo Farnese", *Palazzo Farnese*, Catálogo de la exposición, Ed. Giunti, 2011
- LEGENDRE, M. y HARTMANN, A. *Domenico Theotocopuli, dit El Greco*, París, Editions Hyperion, 1937.
- LENAGHAN, P. "El Greco de Toledo en la Nueva York de Archer Huntington" en *El Greco, Toledo 1900*. Catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla La Mancha, 2008.
- LENAGHAN, P. "La visión de Archer Huntington y las fotografías de CLM en The Hispanic Society", en *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla la Mancha en la Hispanic Society*. Catálogo de la exposición, Toledo, Ed. Empresa Pública D. Quijote, 2007.
- LEÓN ALONSO, P. *Esculturas de Itálica*. Sevilla, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, 1995.
- LEÓN TELLO, P. *Historia de los judíos de Toledo*, 2 v. Madrid, 1979.

BIBLIOGRAFIA

- LEVKOFF, M.L. "Hearst and Spain" en COLOMER, J. y REIST, I. (eds.) *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. Ed. Frick Collection- CSA y CEEH, 2012.
- LISÓN TOLOSANA, C. *Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro*, Madrid, Ed. Akal, 1990.
- LÓPEZ, A. ALVAREZ, Y. Y PALOMERO, S. "Descubrimiento de un probable baño ritual judío junto a la Sinagoga del Tránsito" en *Sefarad*, XLIX, 1989
- LÓPEZ ÁLVAREZ, A. M^a y PALOMERO PLAZA, S. *Guía del Museo Sefardí*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006.
- LÓPEZ A. Y MENÉNDEZ M.L. "Palacios y mansiones de la España judía", *Espacio, Tiempo y Forma, Hª Arte*, VI, 1993, pp. 97-116.
- LÓPEZ BALLESTEROS "El maestro de obras José de Arroyo Palomeque. Algunos apuntes biográficos", *Archivo Secreto* 3, 2006, pp. 180-182.
- LÓPEZ DE AYALA Álvarez de Toledo y del Hierro, Conde de Cedillo *Relaciones históricas toledanas*, trad. de J. Weyner, Toledo, 1905 (Ed. 1981).
- LÓPEZ DE AYALA Álvarez de Toledo y del Hierro, Conde de Cedillo *Toledo en el siglo XVI: después del vencimiento de las comunidades*. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Señor Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo, Conde de Cedillo, Vizconde de Palazuelos, el día 23 de junio de 1901. Contestación del Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, 1901.
- LÓPEZ DE AYALA Álvarez de Toledo y del Hierro, Conde de Cedillo *Toledo. Guía artístico-práctica por el Vizconde de Palazuelos*, Toledo, 1890.
- LÓPEZ DE AYALA *Crónica del rey don Pedro, de don Enrique II y de don Juan I*, Madrid, 1779.
- LOPEZ GARCÍA J. *El arquitecto Carlos Obregón Santacilla. La tradición arquitectónica mexicana, nacimiento, invención y renovación*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Cataluña, 2003.
- LÓPEZ RANGEL, R. Y VARGAS R. "La crisis actual de la arquitectura latinoamericana" en Segre, R. (coord.) *América Latina en su arquitectura*. UNESCO-S XXI Ed. México, 1975
- LÓPEZ TRUJILLO, M. A. *La lucha por los bienes culturales españoles (1500-1939)*, Gijón, Trea, 2006.
- LÓPEZ VEGA, A. *La Generación del 14. Ciencia y modernidad*. Catálogo. Ed. BNE y ACE, 2014
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y MATEO GÓMEZ, I. *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Ed. CSIC, 2003.
- LORENTE LORENTE, J.P. "La pasión de Goya en Zuloaga y su círculo", en *Artigrama*, nº 25, Monográfico Goya: Nuevas Visiones, 2010.
- LORENTE LORENTE, J.P. "¿Qué es una casa-museo?", *Revista de Museología* nº14, Madrid, 1998.
- LORENTE LORENTE J.P. *Manual de historia de la museología*, Gijón, Ed. Trea, 2012.
- LUBAR, R. "El Greco en el arte español del siglo XX" en *El Greco*, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2003.
- LUCA DE TENA, C. *Guía abreviada Museo Casa de Cervantes. Valladolid*, Secretaría General Técnica, MCU, 2005.
- LUCA DE TENA, C. "Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las Casas-Museo" en *Museos.es*, Ed.MCU, 2007
- LUENGO, A. y MILLARES, C. *Los parámetros del Jardín español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.
- LUENGO A. y RUIZ D. "Tiempo eterno: instantáneas fugaces. El jardín de Joaquín Sorolla" en *Sorolla jardines de luz*. Ed. MCU. 2012.
- MACLAREN, N., y BRAHAM, A. *National Gallery Catalogues. The Spanish School*, London, Ed.The National Gallery, 1970.
- MACCLUNG FLEMING, E. "Period room as a curatorial publication" en *Museum News* nº 50, 1972
- MADOZ, P. *Diccionario Geográfico, Estadístico, Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*, vol. XIV, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1849.
- MAHN, H. *Kathedralplastik in Spanien*. Gryphius-Verlag, Reutlingen, 1935.
- MAINAR, J. *El moble cántala*, Barcelona, Ed. Destino, 1976.
- MAINER, J.C. "Alrededor de 1915: nacionalismo y modernidad" en *La ILE y la cultura española*. Edición de García-Velasco y Morales Moya en *La ILE y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas Perspectivas*. 3 volúmenes, Ed. Fundación Giner de los Ríos y ACE, 2012.
- MALDONADO DE GUEVARA, F. "Meteoros, estupor. (El apostolado del Greco)" en *Revista de ideas estéticas*, 1974.
- MÂLE, E. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Ed. Encuentro, Madrid, 2001, 1ª Ed. 1932.
- MÂLE, E. *L'art et les artistes après le Concile de Trente*, París, Ed. Librairie Armand Colin, 1932.
- MÂLE, E. *Les saints compagnons du Christ*, París, 1958.
- MAQUEDANO, B. "La Casa del Judío", en Passini e Izquierdo (coord.) *La judería de Toledo: un tiempo y un espacio por rehabilitar*. Ed. UCLM, 2014, p.123.
- MARAÑÓN, G. *El Greco y Toledo*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1959.
- MARCÉN, E. "El Espacio Goya de Zaragoza: historia de un proyecto y propuestas arquitectónicas (1998-2011)" en *Artigrama*, nº 25, 2010.
- MARÈS, F. *El fascinante mundo del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, Ed. Institut de Cultura de Barcelona, 2000.
- MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. *Las ideas artísticas del Greco*. Madrid, Ed.Cátedra, 1981.
- MARÍAS, F. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 volúmenes, Toledo-Madrid, IPIET-CSIC, 1983-1986.
- MARÍAS F. "Toledo" en Kagan (ed.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Antón Van den Wyngaerden*, Torrejón de Ardoz, 1986.
- MARÍAS, F. y SÁNCHEZ, N. *Museos de Toledo*, Madrid, 1995.
- MARÍAS, F. *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Ed.Nerea, 1997. (Nueva ed. ampliada 2014)
- MARÍAS, F. *El Greco en Toledo*, Ed. Skira, 2001
- MARÍAS, F. *El Griego de Toledo*. Catálogo de la exposición Madrid, Ed. El Viso, 2014
- MARIÁTEGUI de, *Crónica de la provincia de Toledo*, Madrid, 1866.
- MAROTO GARRIDO, M. "Algunos planteamientos para el estudio de las producciones cerámicas talaveranas", *Actas de las primeras Jornadas de Arqueología de Talavera de la Reina y sus tierras*, Toledo, Diputación Provincial, 1992.

BIBLIOGRAFIA

- MARQUESA de Casa Valdés, *Jardines de España*, Madrid, Ed. Aguilar, 1973
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. "En torno al caballero de la mano en el pecho (textos literarios coetáneos), A.E.A., 1959, XXXII
- MARTÍN GAMERO, A. *Los cigarrales de Toledo*, Toledo, 1887.
- MARTÍN GAMERO, *Historia de la ciudad de Toledo*, Toledo, 1862 (Ed. de 1979).
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. "La perspectiva y el paisaje en la pintura española del siglo XVI", *Goya*, nº 185, 1985.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. *Teoría y polémica de la imagen religiosa en la pintura española del siglo XVI*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. "El decoro: La invención de un concepto y su proyección artística", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII*. Nº 1, 1988.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. "Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, 1989
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. *Idolos e imágenes. La controversia del arte sagrado en el siglo XVI español*, Valladolid, Servicio de publicaciones de la universidad, 1990.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. "El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II", *Reales Sitios*, nº 135, 1998.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. "La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del Siglo de Oro: Ascetas, melancólicos y místicos", *Espacio, tiempo y forma, Serie VII*, nº 12, 1999.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. "Reconstruyendo al Greco", *Añil: Cuadernos de Castilla – La Mancha*, nº 17, 1999.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. "La conservación del patrimonio edificado: restauración, rehabilitación y arquitectura moderna" en *Ciudades históricas: conservación y desarrollo. Encuentros sobre patrimonio*, Madrid, Ed.Visor, 2000.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. "El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma", *Boletín de Arte. Departamento de Historia del Arte de la Univesidad de Málaga*, n.24, 2003
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. "La metamorfosis de Toledo en la pintura de El Greco" *Espacio, tiempo y forma, Serie VII*, nº 17, 2004.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. *El Greco. Pintor humanista*. Obra completa. Madrid, Ed. Libsa, 2006
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. "El Paisaje de Toledo en las Obras del Greco: fragmentos y enigmas". Catalogo de la exposición *El Greco, Toledo 1900*, Ed. MCU y CCM, 2008.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. *Los fondos artísticos de San Pedro Mártir*, Ed. UCLM, 2009.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. "Alegoría y paisaje: la topografía espiritual del Greco" en *El Greco en la Catedral*, Burgos, Ed. Promecal – Diario de Burgos, 2011
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. "En el Toledo del Greco: Luis de Carvajal y la "Imposición de la casulla a San Ildefonso"", *Boletín de Arte*, nº 34, 2013.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. y DE MINGO A. *El Greco en el Cine*. Ed. Sociedad Eventos Greco 2014, 2014.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. *Catálogo de cerámica española*. Madrid, Ed.Instituto Valencia de don Juan, 1968.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B: *La cerámica de Talavera*. Madrid, CSIC, 1984
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. *Conventos de Toledo. Toledo: Castillo interior*, Madrid, Ed. El Viso, 1990.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. "Cerámica toledana". *Las artes decorativas en España*. Summa Artis XLII, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1999.
- MARTÍNEZ GIL, F. *Toledo y la crisis de Castilla 1677-1686*, Toledo, 1987.
- MARTÍNEZ GIL, F. *Actitudes ante la muerte en el Toledo de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MARTÍNEZ GIL, F. *La invención de Toledo*. Ciudad Real, Ed. Añil, 2007.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. *Francisco de Herrera "el Viejo"*, Sevilla, Excma. Diputación, 1978.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. "Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad", *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Catálogo de la exposición, Sevilla, 2005- 2006.
- MARTÍNEZ RUIZ, M.J. "La diplomacia española y estadounidense y su relación con el comercio de antigüedades en la primera mitad del siglo XX". *Goya* nº 329, 2009
- MARTÍNEZ RUIZ, M.J. "Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX: el caso singular de Raimundo Ruiz" en PÉREZ, F. y SOCÍAS, I. *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Ed. Universidad de Barcelona y Universidad de Cádiz, 2011
- MARTÍNEZ RUIZ, M.J. *Antonio Maura y sus reflexiones sobre el patrimonio artístico: el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes que nunca pronunció*, Boletín de la RABA, n. 108-109 p.111-140, 2009
- MARTÍNEZ RUIZ, M.J. "Depredadores de conventos. Comercio de antigüedades en el entorno de las clausuras españolas: Lionel Harris" en Alsina galofré, E. y Beltrán Catalán, C. (ed) *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*, ed. Trea 2015,.pp.171-200
- MARTZ J. Y PORRES J. *Toledo y los toledanos en 1561*, Toledo, 1975.
- MATAS CABALLERO, J. Y MANUEL TRABADO, JM. "Luis Cernuda y el Greco" en *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la poesía de Luis Cernuda*, Ed. Akal, 2005
- MATEO GÓMEZ, I. y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 2003.
- MATEOS PÉREZ, "La Sociedad Española de Amigos del Arte", en *Villa de Madrid*, nº 94, 1987
- MATUTE Y GAVIRIA, J. Adiciones y Correcciones de Don Justino Matute y Gaviria al tomo IX del "Viaje de España", por D. Antonio Ponz (trata de Sevilla), anotados nuevamente por D. José Gestoso y Pérez, en *Archivo Hispalense*, I-IV, Sevilla, 1886-1888
- MAURA GAMAZO, G., Duque de Maura (1942): *Vida y reinado de Carlos II*, Espasa Calpe, Madrid, 3 vol. (1ª Ed. *Carlos II y su corte*, Madrid, Librería de F.Beltrán, Madrid, 1911-1915, 2 vol.
- MAYER, A. L. *Die Sevilaner Malerschule*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911.
- MAYER, A. L. *Murillo*, Stuttgart-Berlín, 1923.
- MAYER, A. L. *Domenico Theotocopuli., El Greco. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerkes*, Munich, F. Hanfstaengl, 1926
- MAYER, A. L. *La pintura española*, Barcelona, Ed. Labor, 1926. Reed. como *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1928, 1942 y 1947.

BIBLIOGRAFIA

- MAZAROFF S. *Henry Walters and Bernard Berenson. Collector and connoisseur*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.
- MEDLAM, S. *The period rooms. In Creating the British Galleries at the Victoria and Albert Museum*, Ed. C. Wild and N. Humphrey 165-205, London, V&A Museum Publications, 2004
- MEIER-GRAEFE, J. *The spanish Journey*, Londres, Ed. Jonathan Cape, 1926.
- MELERO TEJERINA, CH. y PRIETO GARCÍA, M. *Guía Museo Casa Natal de Cervantes*, Madrid, Ed. Comunidad de Madrid, 2003
- MELERO TEJERINA, CH. "Las salas del museo: una casa para Miguel de Cervantes" *Guía Museo Casa Natal de Cervantes*. Madrid, 2003.
- MENÉNDEZ ROBLES, M^a L. "Azulejos pintados toledanos. Colección de la Casa y Museo del Greco", en *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Historia del Arte, tomo 4, 1991
- MENÉNDEZ ROBLES, M^a L. "Sorolla, Benlliure y el II marqués de la Vega Inclán: interacciones amistosas y artísticas", *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, centenario de un homenaje. Catálogo de la exposición*. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 2000.
- MENÉNDEZ ROBLES, M^a L. *Un mecenas en la España Alfonsina: el II marqués de la Vega Inclán 1858-1942*, Madrid, UNED, Tesis Doctoral, 2004.
- MENÉNDEZ ROBLES, M^a L. *El Marqués de la Vega Inclán y los Orígenes del Turismo en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, 2006.
- MENÉNDEZ ROBLES, M^a L. *La huella del marqués de la Vega Inclán en Sevilla*, Ed. Diputación de Sevilla, 2008
- MENÉNDEZ ROBLES, M^a L. "Mecenazgo e implantación de las casas-museo en España" en *Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones. Actas de las jornadas*. Edición On line. 2009.
- MENÉNDEZ ROBLES, M^a L. "Un Marqués de la Vega Inclán" en Alsina galofré, E. y Beltrán Catalán, C. (ed) *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*, ed. Trea 2015, pp.201-212
- MERCHÁN CANTISÁN, R. *El deán López Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979.
- MERINO CÁCERES, J. M. "Arthur Byne, un expoliador de guante blanco", En Pérez, F. Y Socías, I. (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Ed. Universidad de Barcelona y Universidad de Cádiz, 2011.
- MERINO CÁCERES, J.M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J. *La destrucción del Patrimonio Artístico Español: W.R. Hearst: "el gran acaparador"*. Barcelona, Ed. Cátedra, 2012.
- MILICUA, J. (coord.) *El Greco: su revalorización por el Modernismo catalán*. Barcelona, Ed. MNAC, 1996.
- MÍNGUEZ, V. *El sueño de Eneas: imágenes utópicas de la ciudad*. Ed. Universidad Jaime I, 2009.
- MIRANDA, A. "Hipótesis sobre la entrada a la sinagoga de Samuel Levi", *Anales Toledanos* XL, 2004, pp. 39-78.
- MOLÉNAT, J. "En busca de los palacios urbanos de la nobleza toledana del siglo XV a través de la documentación escrita" en Passini (coord.) *La ciudad Medieval. De la casa al palacio urbano*. Ed. UCLM 2001, p.269-280
- MONTERO ESTEBAS, P.M. Y CENDOYA ECHANIZ, I. "Un "Calvario" inédito de Jorge Manuel Theotocopuli", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, tomo 49, nº 1, 1993.
- MONTPETIT, R. "Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique" en *Publics et musées*, nº 9, 1996.
- MORA, G. "Arqueología y coleccionismo en la España de finales del siglo XIX y principios del XX" en *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XX*. Actas del encuentro internacional celebrado en el Museo Cerralbo. Ed. MCU, 2015
- MORA DEL POZO, G. "Origen del apostolado del Museo del Greco de Toledo", *Anales Toledanos*, XXIV, 1987.
- MORÁN TURINA, J. M. *Estudios sobre Velázquez*, Ed. Akal, Madrid, 2006.
- MORENO DOMÍNGUEZ, L., ALGUACIL, F. J. y ALGUACIL, P. *El Toledo Invisible*, Toledo, Antonio Pareja Editores, 2002.
- MORENO GARRIDO, A. *Turismo y Nación. La definición de la identidad nacional a través de los símbolos turísticos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Inédita. 2004
- MORENO GARRIDO, A. "La Estrategia Atlántica. Elites económicas e intereses turísticos en la España de Primo de Rivera" en *Historia Contemporánea* n.41, 2010
- MORENO GARRIDO, A. "El primer sueño de turismo español. Propaganda y desarrollo turístico en los años veinte" en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2013
- MORENO LUZÓN, J. "Mitos de la España inmortal: conmemoraciones y nacionalismo español en el siglo XX" en *Claves de la Razón Práctica*, n. 174, 2007
- MORENO LUZÓN, J. "Los institucionistas, el partido liberal y la regeneración de España" en *Reformismo liberal, la Institución Libre de Enseñanza y la política española*, v.1. MORENO LUZÓN, J. y MARTÍNEZ LÓPEZ, F. (eds.) en *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas Perspectivas*. 3 volúmenes. Ed. Fundación Giner de los Ríos y ACE, 2012.
- MORENO MARTÍNEZ, "El museo pedagógico nacional y la modernización educativa en España (1882-1941)" en *Reformismo liberal, la Institución Libre de Enseñanza y la política española*, v.1. MORENO LUZÓN, J. y MARTÍNEZ LÓPEZ, F. (eds.) en *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas Perspectivas*. 3 volúmenes. Ed. Fundación Giner de los Ríos y ACE, 2012.
- MORENO NIETO L. *Toledo a la vista*, Madrid, 1978.
- MORENO NIETO, L. "En la "Casa del Greco" no vivió nunca el Greco", *Toledo, Tierras y Pueblos*, nº3, 1997.
- MORENO VILLA, J. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gentes de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*, Ed. Presencia Casa de España en México, 1939.
- MORGADO, J.A. *Prelados sevillanos o Episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla: con noticias biográficas de los señores obispos auxiliares y otros relacionados con esta Santa Iglesia*, Sevilla, Lib. e Imp. de Izquierdo y C., 1906.
- MORLEY, J. *Furniture. The Western tradition. History. Style Design*. Londres, Thames and Hudson, 1999.
- MOYA MORALES, J., QUESADA DORADOR, E. y TORRES IBÁÑEZ, D. (2005/2006): "Real Chancillería de Granada. V Centenario. 1505-2005", en *Real Chancillería de Granada. V Centenario. 1505-2005*. Catálogo de la exposición, Sevilla, Consejería de Cultura, 2005.
- MUÑOZ HERRERA, J. P. *Imágenes de la Melancolía: Toledo (1772-1858)*, Ed. Ayuntamiento de Toledo, 1993.
- MUÑOZ HERRERA, J. P. *Enrique Vera*. El paisaje y la luz, Toledo, Caja Castilla La Mancha, 2003.
- MUÑOZ HERRERA, J. P. "Toledo o el Greco. Reconocimiento y efusión del escenario", *Archivo Secreto* nº3, Ed. Ayuntamiento de Toledo, 2006.
- MUÑOZ HERRERA, J.P. "En busca del Greco, visiones en Toledo" en *El Greco, Toledo 1900*. Catálogo. Ed. MCU y CCM, 2008
- NASAW, D. *Hearst: un magnate de la prensa*. Ed. Tusquets, 2005.

- NAVAGERO A. "Viaje por España", en García Mercadal *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Ed. Junta de Castilla y León, 1999.
- NAVARETE, B. "Iconografía de los Apostolado en los apostolados del Greco-" en PÉREZ SÁNCHEZ, *El Greco. Apostolados*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.
- NEWCOMB, R. *The Spanish house for America: its design, furnishing and garden*, Philadelphia, Ed. J.B. Lippincott, 1927.
- NIETO NUÑO, M. (Ed.) *Diario del Conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, 2 volúmenes, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Centro de Documentación y Publicaciones, 1990-1993.
- NIETO SÁNCHEZ, C. "Institucionistas en Bolonia: manuel Bartolomé Cossío y el Colegio de San Clemente" en BILE nº87-88, 2012.
- NOTICIA de algunas de las obras de construcción, consolidación y propaganda de la España artística, monumental y pintoresca*, Madrid, Comisaría Regia, 1917
- NÚÑEZ ROLDÁN, F. *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Silex, 1998.
- OCAÑA, M.T. "Picasso y el Greco", en *El Greco: su revalorización por el Modernismo catalán*. Barcelona, MNAC, 1996
- OLENDORF, W. *Addison Mizner: A Sketchbook Raisonnee of His Work*, Michigan, Gale Group, 1985.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, L. "Egrecia virago: la mujer como agente del poder en la corte de Mariana de Austria", Comunicación en *La Historia de las Mujeres: Perspectivas actuales*, XIII Coloquio Internacional de la AEIHM, Barcelona, 2006.
- ORDIERES, I. *Eladio Laredo. El historicismo nacionalista en la arquitectura*. Ed. Ayuntamiento de Castro Urdiales, 1992.
- ORDIERES DIEZ, I. *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ed. Ministerio de Cultura, 1995.
- OROZCO, J. C. *An autobiography*, Austin, University of Texas Press, 1962.
- OTERO URTAZA, E. *Cossío, trayectoria vital de un educador*. Madrid, Ed. Residencia de Estudiantes - CSIC. 1994
- OTERO URTAZA, E. *Las Misiones Pedagógicas*, ed. SEC y Residencia de Estudiantes, 2006
- OTERO URTAZA, E. "La relación de la Institución Libre de Enseñanza con los movimientos pedagógicos europeos", v. 2 en *La Institución Libre de Enseñanza y la cultura española*. García-Velasco, J. Y Morales Moya, A. (eds.) *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas Perspectivas*. 3 volúmenes. Ed. Fundación Giner de los Ríos y ACE, 2012.
- PACHECO, F. *El Arte de la pintura*, Sevilla, 1649. (Ed. de B. Bassegoda i Hugas), Madrid, 1990.
- PADILLA MONTOYA, C. *Catálogo de la cerámica del Museo Sorolla*. Madrid, Ed. Ministerio de Cultura, 1992.
- PECK, A. et alii *Period Rooms in the Metropolitan Museum*, New York, Ed. Abrams, 1996.
- PALOMERO PLAZA, S. y LÓPEZ ÁLVAREZ, A.M. "Descubrimiento de un probable baño ritual judío junto a la sinagoga de El Tránsito (Toledo)", *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, Año 49, nº2, 1989. .
- PALOMERO S. et alii, "Excavations around The Samuel Levi Synagogue (del Tránsito) in Toledo" en *Jewish Art*, nº 18, 1992.
- PALOMERO PLAZA, S. LÓPEZ ÁLVAREZ, A.M. y ÁLVAREZ DELGADO, Y. "Nuevos datos sobre la historia de la sinagoga del Tránsito", *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, Año 52, nº2, 1992.
- PALOMERO PLAZA, S., LÓPEZ ÁLVAREZ, A.M. y MENÉNDEZ ROBLES, M.L. "Inscripciones árabes halladas en las excavaciones de la sinagoga del Tránsito. Toledo", *Al-Gantara: Revista de Estudios Árabes*, v.16, Fasc.2, 1995
- PALOMERO PLAZA, S. y CARROBLES SANTOS, J. "La situación del patrimonio etnográfico en Castilla La Mancha", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, nº2, 1995.
- PALOMERO PLAZA, S. y CARROBLES SANTOS, J. "Una propuesta utópica para el Alcázar de Toledo. Museo y biblioteca de la paz", *Revista de Museología*, nº 13, 1998.
- PALOMERO PLAZA, S. Y LÓPEZ ÁLVAREZ, A.M. "Crónica de una larga vida... una experiencia didáctica del Museo Sefardí de Toledo", *Revista de Museología*, nº 16, 1999.
- PALOMERO PLAZA, S. y CARROBLES SANTOS, J. "El Museo de las Ciencias de Castilla La Mancha (Cuenca), contado por sus ideólogos", *Revista de Museología*, nº 19, 2000.
- PALOMERO PLAZA, S. "¿Hay Museos para el público?", *Museo*, nº 6-7, 2001-2002.
- PALOMERO PLAZA, "El Museo Sefardí como trasmisor del patrimonio hispanojudío" en *Juderías y sinagogas de la Sefarad medieval*, Cuenca, Ed. Universidad de Castilla – La Mancha, 2003
- PALOMERO PLAZA, S. "Diez obras maestras del arte toledano y un epílogo" en *Toledo: La ciudad y el territorio de las tres culturas*, Barcelona, Ed. Lunberg, 2003.
- PALOMERO PLAZA, S. y CARROBLES SANTOS, J. "Una reflexión sobre monumentos y espacios públicos: Toledo versus Leganés", *Añil: Cuadernos de Castilla – La Mancha*, nº 27, 2004.
- PALOMERO PLAZA, S. y LÓPEZ ÁLVAREZ, A.M. "Nuevas instalaciones museográficas del Museo Sefardí de Toledo (Sinagoga del Tránsito)", *Museos.es*, Nº. 0, 2004.
- PALOMERO PLAZA, S. *Historia de la Sinagoga de Samuel Ha Levi y del Museo Sefardí de Toledo*, MCU, Madrid, 2007
- PALOMERO PLAZA, S. "El futuro de los Museos en Castilla la Mancha: algunas consideraciones y alguna propuesta para el debate" en *Actas del I Congreso de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha: La gestión del Patrimonio Histórico Regional: homenaje a Victoria Cabrera Valdés*, Valdepeñas, UNED, 2007.
- PALOMERO PLAZA, S. "El multiculturalismo. El mito de la convivencia en el Toledo de las tres culturas: el Museo Sefardí como paradigma", *Idea La Mancha*, Nº. 4, 2007.
- PALOMERO PLAZA, S. "Los museos estatales ante el reto de su futuro" en *Actas de los XIX Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Reinosa, Servicio de Publicaciones: Ayuntamiento de Reinosa, 2008.
- PANAGIOTAKIS, N. *El Greco. The cretan years*. Ed. Ashgate, 2009
- PANTORBA, B. de *La vida y la obra de Velázquez: Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1955.
- PÁRAMO, P. "La cerámica antigua de Talavera". *Archivo Español de Arte* nº 2, 1915
- PARDO BAZÁN, E. "Días toledanos", *Nuevo Teatro Crítico*, nº 7, Ed. La España Editorial, 1891.
- PARRO, S. R. *Toledo en la mano*, 2 volúmenes, Toledo, 1857.
- PASAMAR ALZURIA, G. y PEIRÓ MARTÍN, I. *La Escuela Superior de Diplomática*. Ed. ANABAD, 1996.
- PASSINI, J. "La juiverie de Tolède: bains et impasses du quartier de Hamanzeit", López Álvarez e Izquierdo (coord.), *El legado material hispanojudío*, (VII Curso de cultura hispanojudía y sefardí de la UCLM), Cuenca, 1998
- PASSINI, J. (coord.), "La ciudad medieval: de la casa al tejido urbano". *Actas del primer Curso de Historia y Urbanismo Medieval organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha*, 2001

BIBLIOGRAFIA

- PASSINI, J. "Les caves de plan carré à coupole octogonale dans la juiverie de Tolède", López Álvarez e Izquierdo (coord.), *Judería y sinagogas en la Sefarad medieval*, (IX Curso de cultura hispanojudía y sefardí de la UCLM), Cuenca, 2003.
- PASSINI J. *Casas y casas principales urbanas: el espacio doméstico de Toledo a fines de la Edad Media*, Toledo, 2004.
- PASSINI, J. e IZQUIERDO, R. *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano*. Ed. Consejería Cultura de CLM, 2011
- PASTOR, C. *Guía de la casa y museo del Greco*. 1992.
- PAVÓN B. *Tratado de arquitectura hispanomusulmana, I, Agua (aljibes-puentes-qanats-acueductos-jardines-desagües de ciudades y fortalezas-ruedas hidráulicas-baños-corachas)*, Madrid, 1990.
- PAVONI, R. (ed) *Historic House Museums as witnesses of national and local identities*. Ed. DEMHIST, Amsterdam, 2002
- PAVONI, R. *Case Museo in Italia, nuovi percorsi di cultura: poesia, storia, arte, architettura, musica, artigianato, gusto, tradizioni*. Roma, Ed. Gangemi, 2009.
- PAVONI, R. "Casas museo: perspectivas para un nuevo rol en la cultura y en la sociedad" en *Casas Museo. Museología y gestión*, Ed. MCU, 2013
- PEIRÓ I. *Los Guardianes de la Historia*, Ed. Institución Fernando el Católico, 1995.
- PENDULA, E. *Addison Mizner: architect of dreams and realities*. Universidad de Florida, 1977.
- PÉREZ HIGUERA "Palacios mudéjares castellanos: los modelos islámicos y su interpretación". Lacarra (coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, 2006.
- PÉREZ MATEO, S. "El mobiliario. Una aproximación a las colecciones del Museo del Greco. La cerámica en las colecciones del Museo del Greco" en *Tesoros Ocultos: fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, Ed. MCU y CCM, 2007.
- PÉREZ MATEO, S. "¿Categorizar lo inmaterial? El Patrimonio cultural inmaterial y las casas museo españolas" en *Revista electrónica del Patrimonio Histórico*, 2014
- PÉREZ MOLINA, P. *Casa del Greco. Museo del Greco. Sinagoga del Tránsito*, Toledo, Ed. Católica Toledana, 1950.
- PÉREZ SAMPER, M^a. Á. *La alimentación en la España del Siglo de Oro*. Huesca, Ed. La Val de Onsera, 1998.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *La pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, Ayuntamiento de Avilés, 1985.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. "Trampantojos a lo divino", *Lecturas de Historia del Arte*, III, Instituto de Estudios Iconográficos, 1992
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. "El Greco y los pintores toledanos de su tiempo", en *El Greco of Crete: Proceedings of the International Symposium Held on the Occasion of the 450th Anniversary of the Artist's Birth*, Iraklion, Municipality of Iraklion, 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y NAVARRETE PRIETO, B. "Sobre Herrera el Viejo", *Archivo Español de Arte*, nº 276, 1996.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. *El Greco. Apostolado*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano y Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. Y NAVARRETE PRIETO, B. *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Sevilla, Fundación Focus Abengoa y Museo de Bellas Artes, 2005.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. y NAVARRETE PRIETO, B. *Luis Tristán*, Madrid, Real Fundación Toledo /Fundación BBVA, 2001.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *El Greco Apostolado de Oviedo*, Oviedo, Ed. Aceralia - El Viso, 2002.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y NAVARRETE PRIETO, B. *Pintura barroca en España 1600-1750*, Ed. Cátedra, Madrid, 2010.
- PÉREZ VALENCIA, P. *Manual de la exposición sensitiva y emocional*, Gijón, Ed. Trea, 2012
- PESCADOR DEL HOYO, M^a C. "La loza de Talavera y sus imitaciones del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*. Tomo XXXVII, 1965.
- PIERA, M. y MESTRES, A. *El mueble en Cataluña. El espacio doméstico del Gótico al Modernismo*, Fundació Caixa Manresa, 1999.
- PILGRIM, D. "Inherited from the past: The american period rooms" en *American Art Journal* v. 10, nº 3, 1978.
- PINILLA BURGOS, "El pensamiento estético krausoinstitucionista", v. 2 en *La Institución Libre de Enseñanza y la cultura española*. García-Velasco, J. Y Morales Moya, A. (eds.) *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas Perspectivas*. 3 volúmenes. Ed. Fundación Giner de los Ríos y ACE, 2012.
- PINNA, G. "Intangible Heritage and Museums" *ICOM NEWS*, n.56, 2003
- PISA, F. DE *Descripción de la imperial ciudad de Toledo i historia de sus antigüedades i grandeza i cosas memorables, los reyes que la an señoreado o gouernado i sus Arçobispos mas celebrados, de la imperial ciudad de Toledo i historia de sus antigüedades i grandeza i cosas memorables, los reyes que la an señoreado o gouernado i sus Arçobispos mas celebrados, Primera parte, 1605* (Ed. facsímil 1971)
- PITA ANDRADE, M. *El Greco*, Milán, Arnoldo Mondadori, 1967.
- PITA ANDRADE, J.M, con la colaboración de ÁLVAREZ LOPERA, J. (1981, Ed. Española 1984): *El Greco*, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, Ed. española: *El Greco*, Carroggio, Barcelona, 1985
- PLA CARGOL, J. *El Greco y Toledo*, Gerona-Madrid, Dalmáu Carles, Pla, S.A., 1943.
- PLANO DE TOLEDO, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios toledanos, Toledo, 1967.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y costumbres populares de Sevilla*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1989.
- PONZ, A. *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, I, Madrid, 1784-1794 (Ed. 1988).
- PORRES MARTÍN-CLETO, J. *Toledo y sus calles*. Toledo, Diputación Provincial, 1967.
- PORRES MARTÍN-CLETO, J. "Una descripción sucinta de Toledo en 1767 y 1768", *Anales Toledanos* V, 1971, p. 118-137.
- PORRES MARTÍN-CLETO, J. *Historia de las calles de Toledo*, 3 volúmenes, Toledo, 1982.
- PORRES MARTÍN-CLETO, J. "Algunas precisiones sobre las juderías toledanas", *Anales Toledanos* XVI, 1983, pp. 37-61.
- PORRES MARTÍN-CLETO, J. *Toledo a través de sus planos*, Toledo, 1989.
- PORRES, J. DEL CERRO MALAGÓN, R. e ISABEL SÁNCHEZ, J.L. *Toledo visto por el litógrafo Alfred Guesdon*, Toledo, Ed. Diputación Provincial, 1991.
- PORRES, J. DEL CERRO MALAGÓN, R. e ISABEL SÁNCHEZ, J.L. *Panorámica de Toledo de Arroyo Palomeque*, Toledo, Ed. Diputación Provincial, 1992.

BIBLIOGRAFIA

- PORTÚS PÉREZ, J. "“Que están vertiendo claveles”. Notas sobre el aprecio por la cerámica del Siglo de Oro” en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII. Historia del Arte, t. 6, 1993.
- PORTÚS PÉREZ, J. Y VEGA, J. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Fundación Universitaria Española, 1998.
- PORTÚS PÉREZ, J. “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro” en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, C.S.I.C., Instituto de Filología, Tomo LIV, Cuaderno Primero, Madrid, 1999,
- PORTÚS PÉREZ, J. *Velázquez. Guía*, Museo del Prado, Madrid, 1999
- PORTÚS PÉREZ, J. *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*, Madrid, Ed. Comunidad de Madrid, 2000.
- PORTÚS PÉREZ, J. *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid, Ed. Verbum, 2012.
- POSADA KUBISSA, T. “El redescubrimiento del Greco en Alemania: El Greco pintor moderno. Carl Justi, Julius Meier-Graefe, August L. Mayer” en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha, 2008.
- PROYECTO de Acondicionamiento del jardín Museo Casa del Greco (Toledo), Giralt-Seghers, S.L., diciembre 1999-2002.
- QUEROL FERNÁNDEZ, M^a. A. “Patrimonio cultural y patrimonio natural. Una relación con futuro” en *Patrimonio cultural y patrimonio natural: una reserva de futuro*, 2003.
- QUEROL FERNÁNDEZ, M^a. A. “Los textos escolares de religión en la España del siglo XX: entre el creacionismo y el evolucionismo mitigado”. *Zona Arquelógica*, nº 4, 4, 2004.
- QUEROL FERNÁNDEZ, M^a. A. “Los textos escolares de religión en la España del siglo XX: entre el creacionismo y el evolucionismo mitigado”, v. 4. Miscelánea en *Homenaje a Emiliano Aguirre Baquedano Pérez*, E. y Rubio Jara, S. (coord.), 2004
- QUEROL FERNÁNDEZ, M^a. A. *Manual de gestión del patrimonio cultural*. Madrid, E. Akal, 2010.
- QUEROL FERNÁNDEZ, M^a. A. “El patrimonio cultural en las universidades españolas: no sólo cuestión de tiempo”, *Patrimonio cultural de España*, nº 5, 2011.
- QUEROL FERNÁNDEZ, M^a. A y GONZÁLEZ CAMBEIRO, S. *El Patrimonio Inmaterial*, Ed. Catarata y UCM, 2014
- RAGONERI, P. “Michelangelo nel’Ottocento. Il centenario del 1875”. En el catálogo de la exposición en *Casa Buonarroti*. Edición a cargo de S. Corsi, 1994.
- RAGONERI, P. *Guía de la Casa Buonarroti*. Ed. Electa 2009.
- RAINEY J. “Serving past and present: plans may save historic apartments building provide housing for seniors” en *Los Angeles Times*, 9 de diciembre de 1984.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R. “Toledo en la Guerra de Sucesión de 1700 a 1710”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, II, 3, 1919, pp. 97-117 y 129-142.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R. *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus Parroquias*, Toledo, Imprenta Provincial, 1920.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R. *Las parroquias de Toledo*, Toledo, Talleres tipográficos Sebastián Rodríguez, 1921.
- REAL ACADEMIA de Bellas Artes de San Fernando, *Sesión Pública celebrada el 29 de marzo de 1914, en honor de Dominico Theotokópuli (El Greco) con motivo del tercer centenario de su muerte*. Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1914.
- REDIN MICHAUS, G. *Recopilación documental de la unidad expositiva del Apostolado del Museo del Greco*. Estudio interno MCU. Inédito, 2006.
- REDONDO CUESTA J. “La otra colección pictórica del Museo del Greco” en *Tesoros Ocultos: fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, Ed. Ministerio de Cultura, 2007.
- REDONDO CUESTA J. “Domenikos Theotokopoulos, el Greco” *El Greco 1900*, catálogo de exposición, Ed. SEACEX, 2009.
- REDONDO CUESTA, J. “Una propuesta sobre los “originales” del taller del Greco”, *Ars magazine*, nº 22, 2014.
- REDONDO CUESTA, J. “El taller desvelado” *Ars Magazine* nº 26, 2015
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P. *Aproximación a la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVII*, Ed. Caja de Toledo, 1988.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P. *Simón Vicente (1640-1692) y la pintura toledana de su tiempo*, Ed. Ayuntamiento de Toledo, 1996.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P. *Pintura y sociedad en el Toledo Barroco*, Ed. Junta de Comunidades de Castilla La-Mancha, 2002.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA, E. “Forma Urbis Antiquae, le mappe marmoree di Roma tra la Republica e Settimio Severo”. *Collection de l’Ecole Française de Roma*, nº 305, 2002.
- RODRÍGUEZ BERNIS, S. “El mueble medieval”, *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990.
- RODRÍGUEZ BERNIS, S. “La casa y la vida doméstica en la época de Cervantes”, *Guía Museo Casa Natal de Cervantes*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2003.
- RODRÍGUEZ BERNIS, S., MELERO, CH. Y LUCÍA J.M.: *Guía Museo Casa Natal de Cervantes*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2003.
- RODRÍGUEZ BERNIS “Las artes populares en la ILE”, v. 2: La ILE y la cultura española en *La ILE y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas Perspectivas* García-Velasco, J. Y Morales Moya, A. 3 volúmenes, Ed. Fundación Giner de los Ríos y ACE, 2012
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco”, *Studies in the History of Art*, nº 13, 1984.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma, v. XII, 2000.
- ROJAS RODRÍGUEZ-MALO, J.M. y VILLA GONZÁLEZ, R. *Casa-Museo del Greco (Toledo). Intervención arqueológica: Estudio y documentación de los sótanos*, MCU (inédito), 1996.
- ROMERO CARRIÓN, M. “Toledo en el paisaje del Greco”, *Anales toledanos*, nº VII, 1973.
- ROMERO, I. “La “vera effigies” de Maestro Juan de Avila” en *Lanza*, Ciudad Real, 9 de Mayo de 1946.
- RUIZ GÓMEZ, L. “La creación del retrato español en el Siglo XVI”, en *El retrato español en El Prado, del Greco a Goya*, catálogo de la exposición. Madrid, 2006
- RUIZ GÓMEZ, L. “Cuatro telas del apostolado de Almadrones en el Museo del Prado” *El Greco’s studios*, Crete Univ. Press, 2007.
- RUIZ GÓMEZ, L. *El Greco. Catálogo razonado del Museo del Prado*. Ed. Museo del Prado, 2007
- RUIZ GÓMEZ, L. “Septiembre de 1920: una sala para el Greco en el Museo del Prado” en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha, 2008
- RUIZ GÓMEZ, L. *Guía del Museo del Greco*, Ed. MCU, 2013
- RUIZ GÓMEZ, L. *El Greco arte y oficio*, Catálogo de la exposición Museo de Santa Cruz, 2014.
- RUIZ TABOADA A. *Arquitectura residencial y religiosa: Toledo (siglos X a XVIII)*. Ed. Ergastula, 2012.

BIBLIOGRAFIA

- RUIZ ZAPATERO, G. "El poder visual del pasado: prehistoria e imagen en los manuales escolares" en *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
- RUIZ ZAPATERO, G. y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V.M. "Arqueología: Imagen y proyección social", Complutum, nº 9, 1997.
- RUIZ ZAPATERO, G. "Arqueología e Identidad: la construcción de referentes de prestigio en la sociedad contemporánea. *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en internet*, v. 4, nº 1, 2002.
- RYBCZYNSKI, W. *La casa, historia de una idea*. Ed. Nerea 1989
- SALA BALUST, L. y MARTÍN HERNÁNDEZ, F. *Obras completas del Santo Maestro Juan de Ávila*, Madrid, B.A.C, 1970.
- SALAS, X. y MARIAS F. *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Madrid, Real Fundación Toledo, 1992.
- SALAZAR Y MENDOZA, *Chronico de El Cardenal Don Iuan Tavera*, 1603.
- SAMBRICIO, V. de. *Velázquez y lo Velazqueño*, Catálogo de exposición, Madrid, 1960.
- SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, F. *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli*, Madrid, Ed. Librería General de Victoriano Suarez, 1910.
- SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, F. de B. "De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº III, 1927.
- SÁNCHEZ *Toledo y la crisis del siglo XVII. El caso de la parroquia de Santiago del Arrabal*, 1980, p. 60 y ss.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Nueva sala del Museo del Greco*. Imprenta Rico, Madrid-Toledo. 1921
- SANCHEZ CANTÓN, F.J., MUGURUZA, P. y MARQUÉS DE MORET *La casa de Lope de Vega*. Centro Estudios Históricos, 1935.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «La Casa de Cervantes en Valladolid», en *España. Itinerarios del arte*, CSIC, Madrid, 1948
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS "Música y educación: formar hombres en el ideal krausoinstitucionista", v.2: La ILE y la cultura española. Edición de García-Velasco y Morales Moya en *La ILE y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas Perspectivas*. 3 volúmenes, Ed. Fundación Giner de los Ríos y ACE, 2012
- SÁNCHEZ LUBIÁN, E. "D. Amor Volvió a Toledo, una novela comprometida". Texto inédito. 2014
- SÁNCHEZ LUENGO, J. *El misticismo de Domenico Greco*, Madrid, Ed. Kaydeda, 1990.
- SÁNCHEZ PACHECO, T. "Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo", *Las artes decorativas en España*. Summa Artis. XLII. Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ I. "Contra el Paradigma Prescott", *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla la Mancha en la Hispanic Society*. Catálogo de la exposición, Toledo, Ed. Empresa Pública D. Quijote, 2007.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. "Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación", *Archivo Secreto* nº 2, Ayuntamiento de Toledo, 2004.
- SANTA-ANA y ÁLVAREZ OSSORIO, F. *Guía del Museo Casa de Sorolla*. Ed. MCU 1973, 1999 y 2012.
- SANTAMARÍA ARNÁIZ, M. "La alimentación", en ALCALÁ-ZAMORA, J.N. *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Ed. Temas de hoy, 1989
- SANTOLAYA *Una ciudad del Antiguo Régimen: Toledo en el siglo XVIII (personas, propiedad y administración*, Madrid, 1991.
- SANTOS VAQUERO "Pobreza y beneficencia en el Toledo ilustrado. Creación de la casa de la Caridad", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, VI, 1993
- SANZ y RUIZ DE LA PEÑA, N. *La Casa de Cervantes en Valladolid. Noticia histórica y guía*, Madrid, Ministerio de Cultura, Fundaciones Vega Inclán, 1972, 1973, 1987, 1993.
- SCHARADER, J. *La Virgen de Atocha: Los Austrias y las imágenes milagrosas*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- SCHOLZ-HANSEL, M. "The spectacles of the Grand Inquisitor: counter-revolutionary aspects in the work of El Greco and humanistic ideas in the thinking of Spanish inquisitors", en *El Greco of Crete: Proceedings of the International Symposium Held on the Occasion of the 450th Anniversary of the Artist's Birth*, Iraklion, Municipality of Iraklion, 1995.
- SCHROTH, S. (Ed.) *El Greco to Velázquez: Art during the reign of Philip III*. Ed. Museum of Fine Arts of Boston, 2008.
- SCHROTH, S. "Retratando a los apóstoles: notas sobre el apostolado del Museo del Prado" en *El Greco*, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2003.
- SECADES, B. "Muebles montañeses", *Instituto de etnología y folklore Hoyos Sáinz*, IV, Institución Cultural de Cantabria, 1972.
- SEEBOHM, C. *Boca rococo: cómo Addison Mizner inventó la Costa Dorada de Florida*. Ed. Clarkson Potter, 2001.
- SEGOVIA Y ZARAGOZA, T. *Los Moreno, fotógrafos de Arte*, Ed. Ministerio de Cultura, 2005.
- SERRERA, J.M. "Alonso Sanchez Coello y la mecánica del retrato de corte,". Catálogo de la exposición *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Ed. Museo del Prado, 1990.
- SESEÑA DÍEZ, N: *La cerámica popular en Castilla La Nueva*. Madrid, Editora Nacional, 1975.
- SESEÑA DÍEZ, N. "El Búcaro de las Meninas", *Velázquez y el arte de su tiempo*, V Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Madrid, Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Ed. Alpuerto, 1991.
- SEXTON, R. *Spanish influence on American architecture and decoration*, Ed. Brentano's, New York, 1927.
- SILVA MAROTO, P. *Fernando Gallego*, Salamanca, Ed. Caja Duero, 2004
- SIMÓN SEGURA "La desamortización española del siglo XX", *Papeles de Economía Española* n.20, 1984
- SIMPOSIO "Toledo ilustrado", Toledo 22-24 Marzo 1973, 2 volúmenes, Toledo, 1973.
- SLOCOMBE, G. *Don John of Austria the victor of Lepanto (1547-1587)*, Ed. Nicholson, London, 1935.
- SOBEJANO, E. y PALOMINO, J. *Toledo, apéndice a una guía cualquiera*, prólogo del Marqués de la Vega-Inclán. Madrid, Imprenta Tutor, 1929.
- SOEHNER, H. (1958/1959): "Greco in Spanien. Teil II: Atelier und Nachfolge Grecos; Teil III: Katalog der Gemälde Grecos, seines Ateliers und seiner Nachfolge in Spanischem besitz", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, IX-X
- SORIA, M. S. "Velázquez y Tristán", *Varia Velazqueña*, v. I, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional, 1960.
- SPARKE, P et alii *The modern period room: the construction of the exhibited interior 1870 to 1950*. London-N.Y. Ed. Routledge, 2006.
- STEPÁNEK, P. "La "grecomanía" checa: el greco en el arte moderno checo a principios del siglo XX" en *El Arte español fuera de España*, Madrid, Ed. CSIC 2003.
- STORM, E. *El Descubrimiento del Greco*, Madrid, Ed. CEEH y Marcial Pons, 2011.

BIBLIOGRAFIA

- STORM, E. "Patrimonio local, turismo e identidad nacional en una ciudad de provincias: Toledo a principios del siglo XX" *Revista Hispania* v.73, n.º 244, 2014
- SUÁREZ QUEVEDO, D. *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*, Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid, Colección Tesis Doctorales, n.º 489/88, 1988.
- SUÁREZ QUEVEDO, D. "De imagen y reliquias sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo", *Anales de Historia del Arte*, n.º 8, 1998.
- SUÁREZ-ZULOAGA, I. (Ed.) *When Spain Fascinated America*, Madrid, Fundación Zuloaga, 2010.
- SUAREZ-ZULOAGA, I. *Ignacio Zuloaga y Huntington*, en "Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington" Seminario Internacional. Real Fundación de Toledo, 2014. Conferencias editadas en Youtube.
- TAKKENBERG, R. *Hierros Artísticos: Julio Pascual*, Toledo, Ed. Soliss, 2014.
- TELESE, A. "Jarras vinateras talaveranas", *Antiquaria*, n.º 91, 1992.
- TELESE, A. "Platos de cenefa punteada", *Antiquaria*, n.º 108, 1993.
- THATCHER, J.S. "The Paintings of Francisco de Herrera, the Elder", *The Art Bulletin*, XIX, Nueva York, 1937
- TISSINK F. *La casa de Rembrandt, Amsterdam*. Guía en español. Ed. Ludion Guides, 2005
- TORMO Y MONZÓ, E. *Museos de Toledo. Patronato Nacional del Turismo*, 1933
- TORMO Y MONZÓ, E. *Toledo. Tesoro y Museos*, fascículo II (Museo de Santa Cruz, del Greco, de San Vicente y de la Infantería), Patronato Nacional de Turismo, Madrid(s/a, ca.1930)
- TORMO y MONZÓ, E. *El Homenaje español al Greco en Creta, su patria. Crónica de un día en Fodele*, Madrid, Ed. Hauser y Menet, 1934.
- TORRES GONZÁLEZ, B. "El Marqués de la Vega-Inclán coleccionista", *Goya*, n.º 267, 1998
- TORRES GONZÁLEZ, B. "El fundador del Museo Romántico: el Marqués de la Vega-Inclán y el 98" *La España del 98: política, pensamiento y cultura en el fin de siglo*, Ed. Dykinson, 1998.
- TORRES GONZÁLEZ, B. "La casa del héroe. Dos ejemplos emblemáticos: D. Benigno Vega-Inclán y Carmen de Burgos, <Colombine>" *Casas museo: museología y gestión*. Madrid, Ed. MCU, 2013
- TORROBA, F. *Los judíos españoles*, Madrid, 1957.
- TRAPIER, E. Du GUÉ *El Greco*, The Hispanic Society of America, New York, 1925.
- TRAPIER, E. Du GUÉ "The Son of El Greco", *Notes Hispanic*, III, 1943.
- TRAPIER, E. Du GUÉ, *Valdés Leal, spanish baroque painter*, Hispanic Society of America, New York, 1960.
- TRAVER TOMAS, V. *El Marqués de la Vega-Inclán. Primer Comisario Regio de Turismo y Cultura Artística y Popular*. Dirección General de Bellas Artes. Ed. Fundaciones Vega-Inclán. 1965.
- TRILLMICH, W. "Ein Kopffragment in Merida und die Bildnisse der Agrippina Minor aus den hispanischen Provinzen" en *Homenaje a Sáenz de Buruaga*. Institución Cultural "Pedro de Valencia", Badajoz, 1982.
- URABAYEN, F. *Toledo, Piedad*, Ed. Espasa Calpe, 1920
- URABAYEN, F. *Toledo, la despojada*, Ed. Espasa Calpe, 1925.
- URABAYEN, F. D. *Amor volvió a Toledo*, Ed. Espasa Calpe, 1936
- URREA, J. *Museo Casa de Cervantes de Valladolid: Historia y Guía*, Ed. Ministerio de Cultura, 2006.
- VALDIVIESO, E. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, S.L.1986.
- VALDIVIESO, E. *Juan de Valdés Leal*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1988.
- VALGOMA Y DÍAZ-VARELA, Norma y Ceremonia de las Reinas de la Casa de Austria, Discurso leído ante la Real Academia de la Historia el 14 de diciembre de 1958, en la Recepción Pública del Excmo. Sr. D. Dalmiro de la Valgoma y Díaz Varela, Madrid.
- VAQUERO ARGUELLES, L. "De casa a museo y de museo a casa" en *Casas Museo. Museología y gestión*, Ed. MCU, 2013
- VALLE DEL F. (coord.), *Toledo: la ciudad y el territorio de las tres culturas*, Barcelona, 2003.
- VAN HOOF, W. (ed.) "Catching the Spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches" in *Reinventing the Past. Acts of the 12th Annual DEMHIST Conference*, Antwerp, 17-20 october, Ed. DEMHIST-ICOM, 2011.
- VEGA INCLÁN, B. *Ampliación al Catálogo del Museo del Greco y noticia de las obras ejecutadas hasta la fecha por el Patronato*, Comisaría Regia de Turismo, Propaganda de la España Artística, Monumental y Pintoresca, Madrid, 1914
- VEGA-INCLÁN, B. *La Comisaría Regia de Turismo en La Alhambra de Granada. 1915*
- VEGA-INCLÁN, B. *Notas de las gestiones practicadas por la Comisaría Regia de Turismo de Orden de S.M. El Rey don Alfonso XIII, antes de la Constitución definitiva del Real Patronato de Casas Baratas de Sevilla. 1915*
- VEGA-INCLÁN, B. *Notas sobre Turismo Hispano-Americano dedicadas al primer Congreso Nacional de Comercio Español en Ultramar*. Publica la Presidencia del Consejo de Ministros Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística. 1923
-
- VELÁZQUEZ y lo velazqueño. *Catálogo de la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III centenario de su muerte 1660-1960*, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1960, 1961
- VILLAYERDE, J. "¿Motor o lastre nacional?: la controvertida actuación del Marqués de la Vega-Inclán como Comisario Regio de Turismo 1911-1928". E.P. en *las Actas del XII Congreso de Historia Contemporánea*, Madrid. 2014,
- VILLIERS STUART, C. *Spanish Gardens: their history types and features*, New York, 1929
- VIÑAS Y PAZ HURTADO *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo*, Madrid, 1963.
- VISITA a la Casa y Museo del Greco y Sinagoga del Tránsito. Valladolid, Ed. Fundaciones Vega-Inclán, 1966.
- VON BODE, W. "Das Kaiser Friedrich Museum in Berlin", en *Museumskunde* n.º 1, 1904
- VON BODE, W. *Mein Leben*, 2 volúmenes, Berlín, 1930.
- V.V.A.A. *Carlos V y su ambiente. Exposición homenaje en el IV Centenario de su muerte (1558-1958)*, Catálogo, Toledo, 1958.
- VV.AA. *Angel Andrade, la aventura del paisaje 1866-1932*. Catálogo, Ed. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2004.
- VV.AA. *Arredondo, pintor de Toledo*. Catálogo de exposición, Toledo, Ed. Junta de Comunidades de Castilla La-Mancha, 2002.
- VV.AA. *Enrique Vera, el paisaje y la luz*. Catálogo de exposición, Toledo, Ed. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003.
- VV.AA. *Las lozas de Talavera y Puente*. Siglos XVI al XX. Catálogo de exposición, Madrid, 1989.
- VV.AA. *Lozas y azulejos de la Colección Carranza*. Catálogo, 2 v. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2002.
- VV.AA. *Mueble Español. Estrado y dormitorio*. Catálogo de la exposición, Comunidad de Madrid, Madrid, 1990.

BIBLIOGRAFIA

- VV.AA. *Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo en la colección Bertrán y Musitu*. Catálogo de la exposición, Barcelona, Museo de Cerámica, 2001.
- VV.AA. *Talaveras de la colección Carranza*. Catálogo de la exposición, Talavera de la Reina, 1944.
- VV.AA. *The discover of Spain*. Catálogo de la exposición en la National Gallery of Scotland. Edimburgo, 2009.
- WETHEY, H.E. *El Greco and his School*, 2 vol. Princeton, University Press, 1962. Ed. española: *El Greco y su escuela*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1967.
- WINTHUYSEN J. de "Sorolla y el paisajismo valenciano" inédito facilitado por Carmen Añón y recogido en *Sorolla, Jardines de Luz*, 1938.
- WITKOWER, R. "El Greco's Language of gestures", *Art News*, LVI, 1957.
- XIRAU ABELLÁN, J. *Amor y Mundo*, 1940.
- YEVES, J.A. "La pintura de El Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI" *Academia*, n. 81, 1995
- YOUNG, E. *Todas la pinturas de Murillo*, Barcelona, 1980-1982 (1ª Ed. Milán, 1980)
- ZARAGOZA ARRIBAS, M.I. "El programa iconográfico del desaparecido monasterio de Nuestra Señora de la Merced de Madrid", *Anales Instituto Estudios Madrileños*, C.S.I.C, Tomo XXXV, 1995
-

ABREVIATURAS

AGA: Archivo General de la Administración
AHPT: Archivo Provincial de Toledo
AMG: Archivo del Museo del Greco
AMT: Archivo Municipal de Toledo
CCM: Caja de Castilla La Mancha.
ILE: Institución Libre de Enseñanza
JCCM: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
MCU: Ministerio de Cultura
MR: Museo Romántico
MS: Museo Sorolla/ CS Cartas de Sorolla
RABA: Real Academia de Bellas Artes
RAH: Real Academia de la Historia
UCLM: Universidad de Castilla-La Mancha
UNED: Universidad Nacional de Educación a Distancia



